المجلس الأعلى للثقافة

المسرح والتجريب

بين النظرية والتطبيق

المشروع القومى للترجمة

91

تأليف: د. باربرا لاسوتسكا - بشونباك

ترجمة وتعليق: أ. د. هناء عبد الفتاح

المشروع القومى للترجمة

المسرح والتجريب

ما بين النظرية والتطبيق

تأليف : د. باربرا لاسوتسكا - بشونياك
تقديم وترجمة : أ.د. هناء عبد الفتاح
مراجعة : دوروتا متولى

المجلس الأعلى للثقافة

١٩٩٩

المسرح والتجريب

ما بين النظرية والتطبيق

المحتوى

الموضـــوع	الصفحة

المؤلفة فى سطور ٧

على سبيل التقديم ٨

الفصل الأول : أصول التجريب ١١

الفصل الثاني : الفلكلور كمصدر التجريب ٤٣

الفصل الثالث : الممثل : مجرب أساسى فى المسرح التجريبى

المعاصر ٥٧

الفصل الرابع : المخرج والسينوغراف : مبدعا التجريب فـى

المسرح المعاصر ٨٩

الهوامش ١٢٣

أولاً : المؤلفة فى سطور

باربرا لاسوتسكا - بشونياك
Barbara Lasocka-Pszoniak

* أستاذ مادة تاريخ المسرح .

* أستاذ مادة النقد بأكاديمية المسرح فى وارسو/ بولندا .

* أصدرت ما لا يقل عن عشرات الدراسات والكتب النقدية حول تاريخ المسرح وفنونه ، يدور معظمها حول المسرح الكلاسيكي، وظاهرة المسرح المعملى والتجريبى فى بولندا والعالم.

* زارت مصر بناء علي دعوتها للاشتراك فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبى كعضو فى لجنة التحكيم الدولية عن عام ١٩٩٣ .

* شاركتْ فى الندوة الرئيسية للمهرجان الدولى عام ١٩٩٤ ؛ وألقتْ عدة محاضرات عن المسرح التجريبى.

* * * * *

ثانيا : على سبيل التقديم :

تعود أصول مصطلح " تجريب " إلى الكلمة اللاتينية - Experimentum وتعنى " البروفة " أو المحاولة ٠ ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكنْ له ثمة علاقة بالمسرح فى زمن روما القديمة ٠ ولا يعنى هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة ، أو لم يبتكروا طرقاً إبداعية متنوعة ؛ فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية ٠

ثمة تساؤلات متباينة ؛ تبحث عن إجابات وردود جوهرية حول أطروحات " التجريب ": جوهره - طبيعته - وحول الأعمال المسرحية التجريبية ٠ ورغم ذلك علينا - بداية - أن نستوضح تلك الشكوك المتعلقة بمصطلح " التجريب " ذاته ، وأساليب تناوله ٠ وهذا ما تحاول المؤلفة فى الفصل الأول من هذا الكتاب أنْ تقدم لنا إجابات عن هذه التساؤلات من خلال دراستها العلمية حول " أصول التجريب "٠

أسئلة المسرح التجريبى

التساؤلات حول موضوع " التجريب " كثيرة وملحة :

* فما علاقة " التجريب - Experimentation " فى مفهومه بالطليعية avantgarde " ؟
* أيمكن أن يكون ما يُطلق عليه " ابتكار " هو إبداع وتجديد يدخل فى أطر التجريب ؟
* أتمثل مختلف أشكال التغير مشاركة إبداعية فى تطوير مسرحنا المعاصر؟
* أيلمس " التجريب " في معظم تجاربه مُفردة واحدة من مفردات العرض المسرحى ، أم لابد أنه يحوى مفردات أخرى تقام عليها عمليات التجريب الفنية ؟٠
* أيكون الأساس الجوهرى لإبداع مسرح تجريبى هو الصياغة الجديدة أو الشكل الجديد فى الدراما ، باعتبارهما قاعدة لها أهميتها الكبيرة فى خلق العمل المسرحى ؟٠

* أتكون طبيعة التجريب طبيعة متغيرة أحادية غير متكررة ؟٠
* ما جوهر تلك الأرض التي يقام فوقها التجريب في معظمه ؟٠
* آلا يمكن أن يكون نبتا اخضرّ عوده بعد أن زرعته تجارب الهواة والتظاهرات المسرحية خارج " مسرح العلبة "؟
* أيكون " التجريب " فى معظمه - بهذا المنطق - واقعًا فنيا خارجا عن المسرح المحترف أو الأكاديمى ؟٠
* أ بمقدور ذلك المبدع - الذى تحيا إبداعاته فى تطوير مستمر لأساليبه - أن يستغل هذا " الزخم " الناتج عن تلك الذخيرة المسرحية المتسمة بطبيعتها التجريبية ؟٠
* ثم .. ألا يدفعنا هذا - عند الرجوع إلى هذه الذخيرة واستغلالها وفقا لحاجتنا إليها - إلى القول بأن المسرح يحمل فى تكوينه ومسوغاته خصائص التجريب ، أو يتضمن إبداعا للجديد المستحدث ؛ أو يخلق مسرحا تجريبيا خالصا ؟٠
* أيكون التجريب - فى نهاية الأمر - الحاوى داخله خصائصه الفنية المتفردة ؛ واقفا بالمرصاد ضد الأحداث الحياتية العارضة ؛ والصيغ المستهلكة المستخدمة فى عالم المسرح ، لتحل محلها صيغ جديدة ، تكون فى مجملها أعمالا فنية مبتكرة ، تبتكر بدورها مسرحاً طليعيا ؟٠ وإلى متى ستحيا " الطليعية "؟ وما تلك الأطر التى تحسم قضية أن يكون هذا العمل الفنى " طليعيا " أو لا يكون ؟٠

وبعد..

ألا تختفي وراء هذه التساؤلات رسالة تدفع المسرح - بدوره - إلى أن يضع لنفسه هدفاً يحققه للمتفرجين ، وهى رسالة تقف مبدئيا - وربما قبل كل شئ - عند الطبقة الأدبية للعمل المسرحى فى جوهره ، وهل يمكن لهذه الطبقة - كذلك - أن تتخلق عبر الصياغة المسرحية برمتها لعالم من الأحداث المسرحية ، الفضاءات ، ومختلف أشكال الديكورات ، والصوتيات ، والإضاءات ؛ لتصاغ بالتالي فى معان وصيغ مسرحية استعارية جديدة ؟!٠

كثيرة هذه التساؤلات التى تطرحها المؤلفة فى كتابها ؛ ويمكن لها أن تضاعفها ومعها تزداد شكوكنا وينقصنا اليقين !. ولكنّ من المتعارف عليه أن جميع أشكال التطور فى " الرؤية الفنية الإبداعية " ، بل عند نشوء أية نظرية متماسكة تتشكل جميعها بفضل طرح الأسئلة المتباينة ٠

وكى تقترح الكاتبة والناقدة البولندية إجابات بعينها يكمن داخلها اقتناعها بما تطرحه ، وإقناعها بما تعرضه ، كان لابد لهذه الإجابات أن

تتسم خصائصها بشمولية الطرح وخصوصية المعـــروض. لذلـك تعـود المؤلفة فى أطروحتها إلى العديد من الأمثلة، الموسومة بطبيعتها الكاشفة عـن ابتكارات " دراماتية " و " مسرحية " فى فصول كتابـها الأربعـة : ففـى الفصل الثانى من كتابها بعنوان " الفلكلور كمصدر للتجريب فى المســرح "، تتناول قضية التراث الشعبي ودوره في تشكيل الهوية القومية للشـعوب مـن جانب، ومن الجانب الآخر تـتـناوله باعتباره معينا لا ينضب مـن المنـابع التى تعود " بالتجريب " إلى أرض الواقع وتذهب به إلى سماء الخلود.

وفى الفصول الأولى والثالثة والرابعة (أصول التجريـب – الممثـل : مُجرِّبٌ جوهريٌ فى المسرح المعاصر – المخرج والسـينوغراف : مُبدعـا التجريب فى المسرح المعاصر) تتناول قضية " التجريب " عـبر ابتكـارات مبدعيه الاكتشافية. وتغطي في هذه الفصول عددا من القرون تـتَشكَّلَ مـن خلالها الفن المسرحى فى ماضيه، وحاضرة التجريبى المعاصر.

إن كثرة الأمثلة ستكون معظمها في هذا الكتاب منتقاة من تجريـب هـو جزء لا يتجزأ من الثقافة المسرحية البولندية والأوروبية، ذلك لأنه فوق هـذه الأرض تتمكن المؤلفة من سرعة التحرك بشكل آمن لا تشوبه المزالق يصـل بها إلى بر الأمان، لتصيغ أطروحتها صياغة تتسم بقـوة الحجـة؛ ووعـيّ التفسير.

د. هناء عبد الفتاح

الفصل الأول

أصــول التجريب

إن ما يعد اكتشافا لميداني الدراما و المسرح ، كان مرتبطا - بلا ريب - بما قام به إيسخولوس [١] عندما اكتشف ممثله الثاني ، وكذلك بما قام به سوفوكليس [٢] من اكتشاف ممثله الثالث · ومن هنا نشأت أغانى يلفها الحوار والعالم المسرحى للتراجيديا والكوميديا ، يقتحمها " البروتاجونيست [٣] - protagonist " فى مكان أكثر أمنا ، ليدفع ببداية ظهور الممثلين الذين يمثلون فى حواراتهم أكثر الأشكال تركيبا لماهية الإنسان في مواجهته الآلهة ، والأساطير، والأقدار ، والدولة ، والماضي ، والأوامر والنواهى الدينية ·

" والتجريب " - فى هذه الحالة - يقلل من ظاهرة " ألا يقين " ؛ وإننى - عن قصد - أستخدم هذه الكلمة التي منعت المسرح من بلوغ ذري سمائه - حيث كانت هذه السماء مجرد " ساتر " يحجب رؤية ديمومة ضوء الشمس الطبيعي ، مما حجب بدوره عنا نور المعرفة والتنوير ، ليحل الليل بظلامه الدامس ، ويحرم البشرية من ذلك الوجود المشترك بين الطبيعة والفضاء اللذين تسبح فيهما المسارح المفتوحة ، أو تدفنها فى مبان محكوم عليها بفضاء اصطناعي ، وضوء صناعى · فمسرح عصر النهضة - وهو الذى نعنى به ما حدث - قد قرب خشبة المسرح من اللوحة التي تتعامل مع المنظور ، ولكنه لم يضع حدودا للموضوعات المطروحة ، ولا لأماكن الأحداث المنفتحة التى تخدم وظيفتها تغيرات الديكورات بشكل تدريجى ·

" التجريب " - علي مستوي النقاش حوله وبشكل لا يتفق حول تفسيره الكثيرون - قد حدث عندما لفظ " تالما [٤] - Talma " الزي الباروكي ، ووضع بديلا عنه "رداء" واسعا · وعلى النقيض مما هو معروف ، كانت البدايات الأولى للثورة فى عالم " التجريب " فى لندن ، ثم باريس ، عندما استخدم " الغاز " بحوامل المصابيح فى الإضاءة المنتظمة ، وكان ذلك اكتشافا هاما له آثاره التى ترتب عنها كثير من النتائج لصالح المسرح على وجه العموم ؛ وليس فقط لفائدة العروض المسرحية أو الأعمال الدرامية على وجه الخصوص · واستخدمت " البانوراما " باعتبارها عنصرا " سينوغرافيا " ؛ وعثر على ما

يطلق عليه حديثا " بالسفايت المعلقة " (٥) من حيث هى عنصر رئيسى ، قد وسع من مدارك التجريب المسرحى ومجالاته • فالإخراج الرومانتيكي كان نتيجة طبيعية لكثير من التجارب المسرحية ، التى كانت - فى معظمها - ذات طبيعة تقنية •

إن كل ما ذكرناه - آنفا - يعد اكتشافا أو حدثا إبداعيا مهما • ويمكن لنا أن نحصي عددا آخر من المخترعات والمكتشفات تحمل فى معطياتها سمة " التجريب " ؛ فقد ظهر هذا المصطلح - بداية - ملتصقا التصاقا واضحا بالعلوم الإنسانية ؛ ثم انتشر علي الفور داخل بنية الفنون ونسيجها فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وارتبط التجريب - بهذا المفهوم - بالتطور السريع ، والديناميكي للعلوم الطبيعية ؛ فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخري من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة . يلخص جوستاف لانسون - Gustave Lanson فى كتابه المعروف المعنون : (Mela méthode dans les sciences) الصادر عام ١٩١١ تيار القرن التاسع عشر فيما يلى :

> [...] " إن التطور الخلاق لعلوم الطبيعة كان نتيجة منطقية للمحاولات التي قام بها العلماء بنظرياتهم المتعاقبة - خلال القرن التاسع عشر - طرح أساليب علمية جديدة استخدموها فى بحوثهم حول تاريخ الأدب • وقد لوحظ ، وتوقع ، أن هذه الأساليب ستمنحنا تعريفا علميا خالصا للعلوم والفنون ، وأنها سوف تلغي إلغاء شاملا ما يخص ألان الانطباعات الاعتباطية أو الاستبدادية فى الذوق العام والأحكام الدوجماتية • " (...) إن النشاط الإنسانى - سواء كان ممارسوه من المبدعين أو منظرى الفن - لم يتخط لحسن الحظ ، حدود الآمال العريضة التي كانت البشرية تتوقعها من الأسلوب العلمي " التجريبى " للعلوم الطبيعية / الطبية ومنهجها ؛ لكن القرن التاسع عشر لم يشجع مفهوم "الأضداد " ، ولم يشجع أي تناقضات !. **لقد اعتبر التجريب دواء لكل تقدم علمي ، نظريا كان أم تطبيقيا ".**

إن الأسلوب العلمي التجريبي قد تضمن - إذن - صحة الفرضيات التى قام بوضعها وصياغتها أميل زولا في بياناته المعلنة داخل روايته الذائعة " Le Roman experimental " - **حيث أكد أن " الأسلوب التجريبي " فى الفن يقترب من " الإبداع العلمي " ، و يسمح بتقديم أحكام**

وتقييمات موضوعية ، وقبل كل شئ يتسبب فى بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة ،وهناك امتداد لفرضيات زولا ، نجده فى ألمانيا عند منظر الأدب والكاتب الروائى : فيلهيلم بيلشي - Wilhelm Bülsche الذى نادى بأن تكون ثمة رابطة وثيقة ما بين الفن والعلوم الطبيعية :

> **[...] " إن كل إبداع شعرى يحاول أن يخرج عن حدود إمكانات الظواهر الطبيعية ، ويسلك سلوكا منطقيا ، رابطا قضيه الأحداث العارضة بمبدأ التطور، لا يكون منطقه - من وجهة النظر العلمية - شيئا أخر سوي تجريب عادي مطروح فى المخيلة الإبداعية ، تجريب بالمعنى الحرفى ، وبالمعني العملى لهذا المصطلح ، فالشعر - إذن - وكذلك الموسيقي ليسا شيئين أخريين سوي مناشدة واستنفار لظاهرتين مستقطعتين من الطبيعة " ،**

التجريب - إذن - هو إنجاز مهم للفلاسفة الوضعيين (٦) فى القرن التاسع عشر ، وإنجاز مهم لكبريائهم العلمى ، لقد عبر " بيلشي " عن قبولهم فكرة المفهوم العلمى للفن ، ذلك المفهوم الذي بفضله ، ارتفع فيه الفن إلى مرتبة العلم ، وكان كذلك تعبيرا عن التيقن من ضرورة التقدم الحضاري للعلوم والثقافة معا بشكل متزامن ، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الأخر أبدا ، ويتبع ذلك نشاط تطبيقي للمبدعين المسرحيين ؛ وكذلك تحليلات المنظرين ودراساتهم ، التى لم تكن قادرة آنذاك أن تحتوي ضرورات التجريب ، إن أولئك المجربين الذين لديهم شكوكهم فيما يجربونه ، لم يملكوا الوعي بطبيعة الحداثة والتجديد اللذين أتوا بهما ، ولم يؤمنوا إيمانا قاطعا بالأهمية الكبرى للمكانة التي وصلت إليها مكتشفاتهم ؛ ولا بإمكانية استخدامها فى حقب زمنية لاحقة ، لذلك فإن شيوع الصيغ الفنية الجديدة قد لحقه تعديل أو طرأ عليه تغيير؛ إذ كانت هذه الصيغ طيعة ، تتسم بقدر من الاعتدال والتكيف ؛ يسمحان باكتشاف الأصيل من الزائف الذى لا يصلب عودة للوصول إلى مرتبة " الجديد " ،

التجريب المسرحى والمسرح

استخدم مصطلح " التجريب " فيما يخص المسرح ، قد أستخدم للمرة الأولى فى عام ١٨٩٤ ، وصفت جريدة : (Moniteur Universel) فى الخامس من شهر مارس من العام نفسه " المسرح الحر لأنطوان (٧) Théâtre

Libre Antoine بأنه مسرح يرمى فى المستقبل " إلى أن يكون مسرحا تجريبيا :

"[...] ومن جهة النظر الأسلوبية العلمية ، فإن التجريب العلمي - يكتب المنظر البولندى : ستانيسواف فويتشيتسكي - Stanislaw Wójcicki وهو واحد من رواد أسلوب البحث العلمى المنشغلين بالعلوم الطبيعية - إنما هو - تحديدا - أسلوب استقرائي ؛ أسلوب يعتمد علي ملاحظة الحقائق ، إنه التجريب المفسر لمعلومات ممنوحة علي أساس افتراضي ؛ لكى يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى "

فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح " التجريب " - إذن - هو " الجديد " الذى نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة ، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها ؛ بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب ، إن حركة " الجديد " تتضمن كذلك مرحلتين يجب أن يضعهما المبتكر أو المجرب فى اعتباره :

أ. إبداع مفهوم تنظيري ، أى وضع الافتراضات ، وتأكيد صحتها بمساعدة التجريب الذى يستخدم حلولا جديدة . وفى هذا المقام يمثل "التجريب " بالإضافة إلى نتائجه ، قاعدة جوهرية من قواعد الإبداع الجديد ،

ب. التنقل فى أرجاء الإبداع فوق أرض المسرح ، ليمكن للمبدع أن يواجه - بدرجة ما - مشاكل فنية نمطية غير ضئيلة ، ومصاعب تقليدية لا حصر لها ، على الرغم من أن هذا " التجريب " بهذا المعنى يقترب فى العديد من تجاربه من التجارب التى تطبق فى حقل العلوم . ولذلك يبقي السؤال مطروحا :

ما الذى يمكن اعتباره فى المسرح " تجريبا " ؟. أهو نشاط المخرج المشكل لمفردات العرض المسرحى فوق خشبة المسرح ، ذلك النشاط الذى يتصف " بالتفكير التجريبى "، ويقترح علينا شكلا جديدا للعرض المسرحى ؟! أم أن ما يطلق عليه " تجريب " من الأفضل اعتباره بمثابة محاولة أو "بروفة " فى المسرح ، لم تزل بعد تجريبا خالصا يفوق الصياغة المقترحة للعرض المسرحى ، دون اشتراك النظارة فى مشاهدة " ما يجرب " عليه وتقييمه ؟ ، وقد يكون التجريب الحقيقي الذى يعد مادة

جاهزة قابلة للتشكيل ، شيئا يتسم بالابتكار الجدى فى العروض المسرحية ، التي سيشترك فيها فيما بعد المتفرجون ؛ كي تصبح وثيقة مسرحية حقيقية ٠

فى ظني أن " التجريب " نظريا كان أم تطبيقا ، عليه أن يتخلق فى كل منطقة من مناطق الحياة المسرحية ، كذلك يمكن أن يتلاشي من منطقة ليذوب فى منطقة أخرى ، باعتباره " نمونجا / موديلا " أو إلهاما للإبداع والابتكار ، أو أن يستنفذ نفسه فى دائرة من دوائر الإبداع ، ليعبر إلى دائرة إبداعية أخري ٠ وقد يكون الخلاف فقط حول المغزى الاستهلالي " للتجريب " ؛ وكيفيته الفنية ؛ دون المساس بمبدأ التغيير والتشكيل الجديدين للعرض المسرحى ، من حيث هو إبداع فنى متجدد ٠

إن حركة الإصلاح المسرحى الكبرى التي أبدعت أجيالا عديدة من المنظرين والمطبقين المسرحيين تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا فى الأطروحة ، والفكرة ، والمنهج ، والأعراف ، والصيغ الخاصة بالتجريب ٠ وهذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مجربيها اللذين تواصلت مناهجهم وأساليبهم ، ولا يزال الدور الجوهري للتعريف بهذه الصيغ هو الدور الذى لعبه الفكر المسرحى الموثق فى (مانيفستات - وتظاهرات) مسرحية ، وفى برامج مسرحية ، وأحلام دائمة لمبتكري " التجريب " حول مستقبل المسرح ، وهى أحلام دائمة لمبتكري " التجريب " حول مستقبل المسرح ، وهى أحلام مواجهة ، دائما ، بتفكير إتباعي مكرور:

"[...] إن كتابى هذا هو فقط مجرد حلم- يستطرد إدوارد جوردون كريج [(٨)] فى كتابه حول (فن المسرح)- أهو أمر جدير بالذكر أن يقوم البعض بهذا القدر من الضوضاء ، للوقوف بالمرصاد ضد شخص يخطو خطوة تالية نحو الطريق المؤدي لتحقيق ولو جزء ضئيل من حلمه ؟! "

أجل ؛ إن هذا الحلم هو حصيلة إما لأفكار أو لتصميمات عدد من التجارب المسرحية ٠ وفى نهاية الأمر فإن الغالبية العظمي من أصحاب الفكر التجريبى المسرحي ومبدعيه ، كانوا - وهذا واضح - ممارسين مسرحيين ؛ تباينوا فيما بينهم فى مجال الإنجاز ومساره ، وكذلك فى نسبة موافقة المجتمع لتجريبهم ٠ فعلي سبيل المثال ، كان كريج يحترف مهنة التمثيل والإخراج ؛ ثم تراجع بعد مرور السنوات عن الإبداع المسرحى لحساب الأطروحات النظرية ، المدونة فى كتبه ، بل

رفض التجريب القائم على هذه الأطروحات فى صيغ وأشكال خالصة بحتة • وعندما زار جاك كوبوه (٩) فى فلورنسيا مسرح كريج الذى صمم له خصيصا ، وكان يسمي : " آرينا جولدونى - Arena Goldoni " وشاهده فراغا ، حيث خشبة المسرح غير مستخدمة علي الإطلاق ، سأل كوبوه المفكر المسرحي الكبير : " ما الذى ستقدمه هنا يا سيدي ؛ وما الذى تعده الآن ؟! " • عندئذ أجابه كريج بهدوء : " **لا أحاول تقديم شئ ، إنني هنا فقط جئت لأتأمل !** " • **وأحيانا يكون هذا النوع من التأمل تجريبا لذاته ؛** فمن المؤكد أن هذا التأمل يوحي ويلهم ، بل إن هذا التجريب قد أعده كريج وهيأه ليبدع نظريته ذائعة الصيت من منطقها النظري • إن فكرة كريج " السوبر / ماريونيت " (١٠) ، وكذلك ارتفاع مكانة " الحركة " ، باعتبارهما مصدرين للمسرح وجوهريين لإطاره ، قد شكلا الأساس النظري للكثير من التجارب المسرحية التطبيقية • أثارت فكرة " السوبر / ماريونيت " فى ذلك الوقت ، كثيرا اهتمام المخرجين المسرحيين ، وألهمت الكثيرين من المبدعين • ويكفي أن نذكر - علي سبيل المثل - بيتر شومان Peter Schuman ومسرحه (الخبز والدمي) (١١) ، وعلينا أن لا ننسي تلك المظاهرات المعادية لهذا النوع من التجريب ، **وتلك الكراهية الشديدة التى واجهتها حركة التجريب المسرحي برمتها ؛ بداية من ذلك الهجوم القاسي ضد كريج وفكرته " السوبر / ماريونيت " - خاصة عندما طالب بإبعاد الممثل ، واستبداله بدمية ، التوت سحنتها غضبا فى مواجهة تلك المظاهرات المعادية** • وقد أدي ذلك ، بعد سنوات ، إلى اضطرار كريج أن يمنح "دميته " مسمي جديدا ، وتعريفا آخر ؛ حيث أرغم علي أن يقبل قدرا من التسوية والتنازل • " فالسوبر / ماريونيت " فيما قال كريج فيما بعد : " **هو ممثل زائد شعلة ناقص أنانية** " • إن هذه الصيغة استبدل بها كريج صيغة أخرى ليست بجديدة ، لكنها كانت تبدو لنا - دوما - هادفة ،وقد أفاد منها الكثير من الفنانين والمخرجين فى المسرح بمختلف بقاع العالم •

أما أنتونين أرتو (١٢) - Antonin Artaud وهو أكثر المخرجين في زمنه، المثيرين خلافا حول مسرحهم ، فى محاولته الوصول إلي " مسرح القسوة " الذى ابتدعه ، وبعد أنكساره بسبب شعوره بالإحباط ، لعدم فهم أفكاره الإصلاحية - يعود إلي البحث عن مصادر مسرحه • وبسبب ثراء تجريبه واعتماده على خبرته المسرحية الطويلة ، استطاع أن يبدع نظريته الذاتية حول " التجريب " • **بدت هذه النظرية - كما يؤكد الباحثون الفرنسيون والبولنديون المفسرون لظاهره أرتو - مسرحا**

وصل فى تصميمه وابتكاره إلي أبعد حدود التجريب الذى يرهص بالمسرح الجديد • وقد حاول هؤلاء الباحثون ؛ بوعي متفاوت الدرجات ، فك طلاسم فكرة إبداع أرتو البحثي ومؤشراته الإصلاحية ، تمثلت هذه المحاولات عند كل من بيتر بروك (١٣) - Peter Brook ويوجينيو باربا (١٤) - Eugenio Barba ، ويجي جروتوفسكي (١٥) - Jerzy Grotowski .

التجريب والممثل

ثمة كتب ومخطوطات سعي أصحابها إلى تعريف أسلوب عمل الممثل مع نفسه ، ومع دوره • كانت هذه الكتب وتلك المخطوطات تمثل - عند صدورها - ثورة وإنجازا فنيين هائلين • وقد دارت موضوعات هذه الكتب والمخطوطات حول التمثيل والإخراج • وأهمها على الإطلاق ما يرتبط بمنهج واحد من أعظم المسرحيين المجربين فى المسرح المعاصر ، وهو المصلح المسرحى الروسي : ق. س. ستانيسلافسكى - K.S.Stanisùawski •

بالقدر نفسه من الأهمية في علاقة التجريب بالممثل ، يقدم كل من إرفين بيسكاتور (١٦) ، و بيرتولت بريخت (١٧) ، نظريتيهما • وتمثل هوامش النسخ الإخراجية لتايروف (١٨)، وفاختانجوف (١٩) ومذكراتهما جزءا لا يتجزأ من التجريب المعاصر • فداخل هذه الكتابات أفكار تجريبية تختلف فيما بينها في درجة الابتكار ، والجدة ، والتصوير ؛ والتنوير ، ودرجة نفعها • فبعضها هو تعبير واضح عن " الا رغبة" أو الصرخة أو التمرد فى مواجهة واقع خشبة المسرح وتطبيقاته ، أكثر من كونها مجرد تعريفات وأنساق لفعل التجريب وحدوثه : **حيث لفظ المسرح من المسرح ، والممثل من العرض المسرحي ، وتخلص المسرح نهائيا من الماكياج والأزياء** - كما يرى فاختانجوف • إن بحوث فاختانجوف البنيوية لم تكن مجرد توهج ، أو مؤشر يرينا **" كيف نهدم بداية لنشيد البقاء فيما بعد " ؟!** ، بل كانت رغبة خالصة فى بناء أساس متين للمسرح المعاصر • ونشير هنا بالكاد إلى بعض التظاهرات التي نكتشف أنها ستتباين وتختلف فى مدى تجريبها ونضجها الفنى من عدمه • **وعلينا بكل ما نملك من قناعة ويقين الاعتراف بها جميعا ، باعتبارها سندا قويا وجوهرا متينا يشير إلى ظاهرة التجريب المسرحى ، فى أفضل صوره خلال القرن العشرين •**

لقد قام المجربون المسرحيون فى هذه المرحلة التاريخية - بحماس بالغ - بأول خطوة هامة من خطوات التجديد : **إبداع المفهوم النظرى ، وخلق الافتراض الأساسى له • ومؤدى هذا الافتراض أن فن المسرح يختلف عن العلوم المتطورة ، وعلى النظرية أن تتواصل والتطبيق الذى يتخلق منها فى بعض الأحيان ، وأحيانا أخرى يتطلب الأمر تواصلا للتدخل الفورى فى مرحلة الإبداع •** ولا تقل أهمية تلك المرحلة عن تلك الخطوة التى يتم فيها التحقق والتثبت من المفهوم النظرى التجريبى كذلك؛ إذ تمثل هذه الخطوة أساسا لحدث التجديد المسرحى •

وبدرجة من الوعى النقدى والتاريخي ، نرى أن هذه الحقيقة تؤكدها الكثير من التطبيقات • **فجوهر المسرح التجريبي ينبغي أن تؤكده " معمليته " كما يرى بعض المبدعين . وبوعي كامل ، أطلق المصلح المسرحي البولندى ييجي جروتوفسكى على مسرحه " معملا "** • وعندما أحدث إنجازا عالميا كبيرا ؛ فإن جروتوفسكي يتوقف تماما عن تطبيقاته فوق خشبة المسرح التى أثارت تغيرات هامة فى المسرح العالمى ، ووضعت تطبيقات المسرح فى حاجز ذى قضبان متوازية - بالمعنى الحرفى لهذا التوصيف • لقد أبدع جروتوفسكي بمدينة فروتسواف البولندية ما أطلق عليه " بجماعة البحث " • فما الذى أراد جروتوفسكي الوصول إليه؟• **أراد التوغل داخل منابع المسرح ومصادره الأولى ؛ والتوصل إلى ذلك الإنسان الحقيقي المنغرس حتى النخاع فى الصدق والأصالة ؛ ذلك الإنسان الذى لا يتقنع بالكذب ، ذلك الذى يغدو مبدعا جديدا للواقع / الحياتى:**

> **" [.....] باسم أى شئ اخترق جروتوفسكى - إذن - ما هو خارج عن المسرح ؟ يمكننا أن نتعامل مع هذا الإبداع باعتباره إبداعا يتجزأ فيه المسرح إلي ممثل ومتفرج منفصلين - يؤكد جروتوفسكى - أو إنه علي مستوى الحكاية أو السرد القصصي ، مسرح لا يرمي الوصول إلى تشييد نسق من الإشارات الفنية ".**

إنه قبل كل شئ مسرح علينا أن نعامله باعتباره إبداعا ، لا يتجه نحو تقديم عروض مسرحية بعينها • ولهذا ، فهو تجريب متتال في سلسلة من التجارب التي ينبغي لها أن تكون بطبيعتها ، وبالضرورة ، ظاهرة " للمسرح البديل - Alternative Theatre " ، أو لحالات التمسرح التي تبدو تظاهرات مسرحية تتسم بسمة ديالكتيكية فنية :

"[.....] فما الذى يستند إليه - إذن - تجريب كهذا ؟! لقد تساءل هؤلاء الذين أبدعوه ، ثم تساءل فيما بعد عن أولئك الذين لاحظوا وجوده ؟! • ففي منفي مشترك ، وفى مكان منعزل عن العالم الخارجي ؛ نكتشف تشييد لقاء منفرد بين البشر • انعقدت لقاءات بيننا - يستطرد أحد النقاد المسرحيين - لم تكن مجرد عروض مسرحية ، لأنها لم تحو داخلها عناصر مسرحية ، كتلك التى يطلق عليها " عقدة " أو "حدث مسرحي " ، ولم تكن هذه اللقاءات مادة للرؤية أو المشاهدة تتفرج عليها النظارة ، لأنه لم يوجد بالفعل شئ من قبيل هذا • إنها مجرد لحظات شيقة ، لحظات من التجريب البديع للغاية " •

هكذا كتب النقاد والمؤرخون المسرحيون عن جروتوفسكى وبحوثه المسرحية • لقد كانت أعماله مجرد تجريب مسرحى ، يحمل فى مسرحته منبعه ومصدره الذاتي • إن هذا النشاط المسرحي الابتكارى كان في واقع الأمر عملا ذاتيا ؛ يحمل داخل إبداعه سمة فعل الحياة • ولا يقلل هذا التفسير فى الوقت نفسه من قيمة جروتوفسكى الفنية ، ومرتبته التجريبية ، عندما غادر المسرح بوصفه مؤسسة ، ليقتحم الواقع بكل ما فيه ، محاولا تحقيق مسلمات فلسفية محبوكة ؛ فنلاحظ أن التجريب المسرحى لدية - فى هذه المرحلة التالية - يحوي داخله حدودا ، يتم اختراقها فوق أرض مسرحية غير معروفة ، أرض مجهولة تبحث لها عن مكتشف •

التجريب الطليعي ومعمليته

من أكثر المواقف التى يتبناها الفنانون التجريبيون - وتعد سمة رئيسية لهم - الإيمان الصلب الذى لا يلين بإمكانية بناء الواقع وتشييده فى مواجهة قضية الفن ، وتماثل الفنان مع القوة الخلاقة للنسق الجديد والعلاقات الجديدة • وكانت الآثار المترتبة عن ذلك سعي المجرب نحو استحضار الفن والحياة معا ، وإذابة الحدود فيما بينهما ، بل حتى احتواء الواقع باعتباره مادة خلاقة للفن فى مقابل المسرح ، باعتباره - بالضرورة - مرجعا رنانا لبرنامجه الذاتى ، وليس مكانا راميا لوقوع الأحداث المسرحية ذات المعيار الفني الخالص • لقد اخترق " الداديون " الأوائل خشبة المسرح فى زيورخ عام (١٩١٦) • كان منهم : تريستان تزارا - Tristan Tzara وهوجو بال Hugo Ball ، ورائدهم الفريد جارى Alfred Jarry الذي قدم (الملك أوبو) عام ١٨٩٦ ، ودمروا بهذا العرض معاقل المسرح النمطى التقليدى ، وقاموا بتعريته

من كل ما كان ينطوي عليه من مفارقات تاريخية ، ليبدعوا بدايات نسيج جديد ، لعروض مسرحية تنغرس - قبل كل شئ - فى طراز ونموذج جديدين للعلاقة الجوهرية بين المبدع / المتفرج ، والمبدع / الفنان ، الذي يقدم واقعا خارجا عن حدود المسرح من حيث هو مؤسسة رسمية • إن هذا التغير الحيوي للموقف الجديد للمتفرج كان كذلك أساسا وشعارا لتظاهرات المستقبليين : وعلي رأسهم توماسو مارينيتي - Tommaso Marinette عام ١٩١٥ ، حيث استجاب هؤلاء المبدعون لاستغلال كل وسائط التعبير المسرحي الجديدة فوق خشبة المسرح• إن طليعية التجريب المسرحى ظهرت آنذاك عندما تشكلت بشكل رئيسي لتطالب بتغيير الواقع المسرحى : أدولف أبيا [٢٠] ١٨٨٩ ، جورج فوخس [٢١] ١٩٠٤ ، إدوارد جوردون كريج [٢٢] ، جاك كوبوه [٢٣] ، واستمر تأثير هؤلاء المصلحين المسرحيين حتى الثلاثينات من القرن العشرين • ويصعب أن نحدد الحدود الواقعة بين ما يقع تحت مسمي " الطليعية " وذلك الذى يندرج تحت عباءة حركة الإصلاح المسرحى الكبرى• ثمة تقارب وتباعد ، فى الوقت نفسه ، يشهدان على قرابة المساعي والأهداف بين الحركتين• فيمكن لنا أن نعثر - على سبيل المثال - على صدى لفكرة " السوبر / ماريونيت / كريج " فى مطالب الطليعيين الأوائل ، لكننا نعثر كذلك علي تناقض يبدو واضحا فى سعي المصلحين الأوائل إلى التغيير الكامل للمسرح القائم • وفى ذات الوقت ، نجد لفظ الطليعيين له وتجاهلهم إياه • علينا - إذن - أن نحدد شيئا جوهريا ، وهو أن الموقف الرافض لمبدعي المسرح الطليعي ، يتأكد واضحا فى الوقوف الواعي على هامش الحياة المسرحية الرسمية ، والرامى إلى خلق مساحة وبعد واضحين ، يبتعدان بمسرحهم عن " ربرتوار " المسرح بوصفه مؤسسة ، وكذلك - وربما يكون هذا هو الأهم - الانقطاع التام عن الميراث المسرحى الذى شعر المصلحون المسرحيون أنهم منتمون إليه في إعادة " مسرحة المسرح " ، وفى العودة إلى مسرح شكسبير بالعصر الإليزابيثى ، وفى الكوميديا المرتجلة الشعبية ، والكوميديا دى لارتى - Comedie dell'Arte . وظهرت علاقتهم بالتراث المسرحى الإنساني واضحة تماما فى بحث المصلحين المسرحيين الدءوب عن وسائل جديدة تقربهم من الطليعيين فى التعبير الفنى ، واحتواء المسرح مناطق حياتية لم تلاحظ من قبل ، ولم تكتشف بعد !!• وقد نتجت هذه الحاجة من الفهم اليومى لمفهوم " الطليعة " القائم على معرفية جديدة ووعي حاضر بالطبيعة الفنية الحياتية:

" [...] لقد تسبب عن هذا ، أن الوسائط المسرحية ، ووسائلها أو صورها ، وهيئتها ، قد أعدت طليعية تذبل وتموت وتفقد طليعيتها عبر استخدامها "القبيح" لوظيفة مماثلة مقلدة لمبدع آخر أو لعمل إبداعي آخر. إن طليعية " كلاسيكية " كهذه - إن جاز لنا استخدام هذا المصطلح - إنما تقوم علي نشوء أنساق ونماذج تزدهر ، ويوافق عليها المسرح التقليدي. فيتسبب عن ذلك أن الفنانين الطليعيين يقومون بالبحث الدائم غير المنقطع عن صيغ للتعبير مختلفة وجديدة ، لا تدخل في نطاق التوافق " التقليدي " ، أو تكون جزءا لا يتجزأ من تراثه ".

فالمسرح الطليعي بنية متطورة لمرحلة متواصلة تتبدى فى الصيغ والأشكال المتغيرة ، وهى بهذا المعنى - تمثل مصدر إلهام للمسرح فى رحلته الإنسانية والحضارية التى لا تنقطع سلسلة حلقاتها.

وبصرف النظر عن السمة المتغيرة للظواهر الطليعية فى المسرح ، داخل مساحة زمنية ما بين أوائل القرن العشرين وحتى النصف الثانى منه ، فإنه يمكن لنا أن نشير إلى الميول الواضحة نحو بعض المتغيرات التى بفضلها تغير شكل العرض المسرحى ومحتواه وبعض عناصره. وتكون المحصلة النهائية استدعاء المسرح التقليدي للقيام بالتغير الجوهري لصنوفه وتقنياته المسرحية. لقد حركت التجارب الأخيرة من السطح الراكد ، الحركة المسرحية ، واخترقت الحدود التى كانت تعامل حتى الآن باعتبارها خصوصية مسرحية. ومن بينها الكلمة والفعل التمثيلي ، ليزداد اقتحام فنون أخرى فى الوقت نفسه. ومن بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقي والباليه والتمثيل الصامت ، فيسيطر الأخير علي قسم كبير من العرض المسرحى ، ويتحكم فى جسد الممثل ، ويحيله إلى قدرة هائلة من التعبير الرامز والثري فى أتون واحد. وتؤكد هذه العلاقة الجديدة بهذه الفنون ابتعاد المسرح عن استقلاليته من حيث هو فن منفصل ، ونلاحظ هذه الظاهرة فى ميادين إبداعية أخرى ، هذا من ناحية ؛ ومن الناحية الأخرى يتزايد الاهتمام بأن يعامل المسرح بصيغة ووجهة نظر تنظران إليه باحترام ونبل. بدئ فى هذه الآونة كذلك القضاء علي التقسيم الذى يفصل ما بين العرض المسرحى والحياة الواقعية. والدليل على ذلك هو إدخال مواد جاهزة لم يعرفها اللعب المسرحى بعد ، لتمثل أدوارا فى الأحداث المسرحية ، وتأتى تباعا هذه المواد خارجة عن المبادئ التقليدية لعلاقتها بالمتفرج ؛ وتثور عليها. وتكون الآثار

المترتبة عن ذلك ، الذوبان التام للحياة والمسرح معا ؛ وخروجهما عن إطارهما التقليدي الفاصل فيما بينهما ؛ والإرهاص بوظائف جديدة لما يطلق عليه "موقع الأداء" و "موقف الملاحظة" و "الشك الكامل" كذلك فى المساحة المستقلة للمكان المسرحى.

كان تيار الطليعية برمته - إذن - متوجها ضد المسرح التقليدى ؛ خاصة ضد تلك الثوابت التى حافظ عليها هذا المسرح فى علاقته بالنص الأدبي ، والوظيفة المسرحية للممثل. فدمر البنية الهيكلية للنص الروائي ، وأحل الاستقراء الحر للمعانى والتفسيرات مكانها ، وبسبب غوص الكلمة فى دائرة منطوقها المعنوي (من المعني) علي حساب وظيفة اللغة التعبيرية المسرحية ، جعل المسرح فى بعض الحالات المتطرفة يتوالي في التخلي عن الكلمة ، فتتغير مهمة الممثل بشكل راديكالي. وتدريجيا - كما حدث للكلمة - يتوقف الممثل عن أن يكون "حاملا" للمعني ، أى يتوقف عن أن يعرضها فوق الخشبة ، لأن المسرح نفسه يتوقف كذلك عن أن يقدم "عروضا" ، ويريد أن يكون مكانا "للحدث". والممثل فى هذا الحدث هو شكل غير مباشر للفعل الدرامي المؤثر، أو هو يمثل حدثا آخر ، هو "التضحية بالذات" ، إما بتعبيره الصامت أو بذاته الكلية.

من هنا ينبثق عامل "الخيال" جليا في المسرح ، وتتخلق المخيلة الإبداعية لدي الممثل و المتفرج معا ، حيث يغدو هذا الخيال للمتلقي (المتفرج) نقطة تحول فى بحثه المستمر عن التواصل الدائم الذى لاينقطع مع الفن المسرحى وتجريبه الطليعى.

المسرح الطليعى فى بولندا في فترة ما بين الحربين

كانت فترة سنوات (١٩١٨ - ١٩٢٨) إلهاما للشعر والرسم الطليعيين للمسرح. إنها مرحلة تعد من أكثر المراحل إبداعا وبحثا جديدا فى المسرح. ففى هذه الفترة تشكلت أسس مفهوم المسرح ونظريته ، وكتبت أعظم الدرامات الطليعية ، وولدت مفاهيم سينوغرافية ، ونشطت المسارح التجريبية الصغيرة. وبعد عام ١٩٢٨ ضعف تجريب الطليعيين قليلا ، ولكنه لم يمت. إن وجودهم وتأثيرهم ومواثيقهم المعلنة في السنوات العشر التاليات وحتى الحرب العالمية الثانية ؛ قد اتسمت بسمتهم وطابعهم ، ليغدو المسرح أكثر استقرارا.

انتهي عصر الشعارات والمانيفيستو ؛ ولكن لم ينته عصر الإنجازات الطليعية. في أثناء ذلك تطورت بشكل شائق الإبداعات الدرامية ، حيث ظهر الشكل / المعماري / الفضائي لمفهوم المسرح ، لتبدأ أنشطة أكثر إثارة للمسرح التجريبي ، ومن بينها " كريكوت - Cricot " وأثرت الحركة الطليعية بنفوذها وتأثيرها الكبيرين فى طراز الإخراج بالمسرح الرسمي. وتأكدت كذلك الأطروحة القائلة بالتخلق المتعاقب لفن المسرح ، ذلك التأخر الواضح لقبول المسرح لعناصر جديدة من فنون أخرى ، وتكيفها مع صياغة أكثر نضجا.

وكانت أكثر الجماعات الطليعية نشاطا جماعة " المستقبليين " الذين وصلوا - عبر برنامجهم - إلى وسائط مسرحية متجددة ، وعروض استعراضية حديثة متطورة. ولمحاولة رفع الحواجز التى تقف ما بين الفن والحياة ، فإنهم لم يعاملوا المسرح بمثابة أرض مستقلة بمفردها كمركز لنشاطهم الفنى ، بل كانوا يمثلون تيارا حيا فى الوسط المسرحى. إن المبدعين المستقبليين الذين كانوا ينتمون إلى مدينة وارسو ، ومن بينهم ألكسندر فات - Aleksander Wat وأناتول شتيرن - Anatol Stern أكدوا أن جوهر العمل المسرحى إنما يقود وينبع من " البداءة " وإليها عبر عروض مسرحية سيركية (من السيرك) ؛ وصولا إلى الجماهير الغفيرة ، كما نرى العمل المسرحى الضخم " Gga " الذى عرض فى عام ١٩٢٠ . ورأوا كذلك أن فى " التيمة " البسيطة للأحداث المسرحية أساسا للإبداع الفنى الهادف. وهذه الملاحظة الفطنة قد استقت خصوبتها من اهتمامهم بالمسرح.

وكذلك فإن " جماعة المستقبليين " الذين ينتمون لمدينة كراكوف(٢٤) وهم : (برونو ياشينسكى (٢٥) - Bruno Jasienski وستانيسواف مودروجينيتس - Stanislaw Modrorzeniec وتيتوس تشيجيفسكى - Tytus Czyzewski) قد عدوا المسرح واحدا من أهم إنجازات الفنون الإنسانية ، من ناحية تأثيره الكبير على الجماهير. ونشاهد ذلك مكثفا تكثيفا بالغا فى مفردات العرض المسرحى : " Jednodniowka futurystów " الذى قدم عام ١٩٢١ .

أما البيان الذى أعلنوه ؛ مجددين من خلاله تصورهم للمسرح ، فكان عليه أن يكون متكاملا فيما بعد ، فى اللحظة التي يتسلم فيها جميع المستقبليين المعانى المعدة للعروض المسرحية والاستعراضية. فحتى تلك الآونة لم يكونوا يملكون أية خشبة مسرح ، بل كانوا يتباعدون عن وضع تلك الحلول النظرية التى تشكل المسرح فى المستقبل ، ولا تخترق أية حدود سوى الملاحظة المرئية العامة ،

وهي تعد رد فعل حيا للتظاهرات والمانيفستات للإيطاليين الذين أكدوا الخصائص الاستعراضية للمسرح ووظيفته.

إن برونو ياشينسكي (١٩٠١ - ١٩٣٩) في تحديده وظيفة العرض المسرحي الحديث وصيغته ، قد ابتعد عن افتراضاته الديمقراطية وجماهيريته ، وبحثه عن شيوع العرض المسرحي المتضمن شعارات من قبل " الفنانون في الشارع " و"كل فرد يمكن له أن يكون فنانا " ، أو ذلك الشعار الذي يطالب "بمستقبلية فورية للحياة ". لقد حدث كل هذا عام ١٩٢١ ، واتسم المبنى المسرحي الجديد بهذه الخصائص باعتباره مكانا للعرض المسرحي ، متضمنا توزيعا جديدا لأدوار المؤدي وعلاقته بالمتفرج الجديد. لقد كان على " المستقبلي " أن يكون منضبطا مع نفسه في رؤيته للمسرح ، وكان عليه أن يتيقن من أنه يقدم مسرحا في المكان الذي يحدد معالمه المصلحون المسرحيون عبر استقلال العمل المسرحي. لقد ظهرت تيارات واتجاهات لا يحدث فيها تجزئة في العلاقة بين الحياة والفن ، وكان ثمة عامل واحد منظم هو أن يغدو الفنان صادقا ومفاجئا. أما المبدأ القائم على التواصل الفني المنطقي للعرض المسرحي ، فكان عليه أن يحل محل "ذلك الهراء المتجول - رقصا في الشوارع". كان على العرض المسرحي كامل البنية والحبكة ، أن تقدم بديلا عنه للمشاهد روح مكثفة بالمتعة ؛ تمنح المتفرج الشعور بالبهجة.

وبالاتفاق مع تلك البيانات المذكورة آنفا ، فإننا نرى أن نشاط المستقبليين ومكانتهم قد تضعضعت في بعض اللقاءات الشعرية الموسيقية ، والتظاهرات الفنية ؛ التي كانت تقدم في (نوادي المستقبليين) بوارسو ، ومن بينها " المنارة السوداء - Czarna Latarnia " في عام ١٩١٨ ، أو الاشتراك في برنامج نادي "بود بيكادوروم - Pod Pikadorem" عامي (١٩١٨ - ١٩١٩) ، و "نادي كاتارينكا - Katarynka" في عامي (١٩٢٠ - ١٩٢١) ، و "نادي Galka Muszkatulowa" في السنوات (١٩٢١ - ١٩٢٤).

لقد نظم المستقبليون " أمسيات شعرية " مشتركة في عدد من المدن ، وكانت هذه الأمسيات من أكثر اللقاءات ضجة وصخبا. وكان مكان لقائهم الذائع الصيت مدينة زاكوباني [٢٦] . لقد استغل الطليعيون كالعادة السيناريو نفسه ، حيث وصف فيه كيف يمكن استثارة الجماهير واستفزاز النقاد. وسمح ذلك بالوصول إلى الهدف الرئيسي من " الأمسيات الشعرية " الشهيرة ، فجذب المستقبليون الانتباه إليهم ، ومنحوا الفرصة لأنفسهم بتوسيع نطاق حدود الفن وآفاقه ، لإبداع صيغ

وأشكال تعبيرية جديدة. لقد تكون البرنامج المطبوع لهذه الجماعة من " ساتيريات - أعمال ساخرة " تقف بالمرصاد ضد الطبقة البرجوازية ، وضد إعلان المبادئ الأخلاقية / السياسية والفنية ، وقبل كل شئ ضد الشعر القديم. ورغم ذلك ، لم يعنى هذا - على الإطلاق - أن هذه الأحداث كانت تحمل سمة أدبية فقط ، لأن المؤدين (المنفذين) كانوا فى معظم الأحوال مبدعين يدعون كذلك للعمل المشترك مع فنانى المسرح ، الذين استطاعوا بدورهم أن يحيلوا " نوادي المستقبليين " إلى أمكنة ومواقع للتجارب فى مجال التعبير التمثيلى. وقد نالت الممثلة إيرينا سولسكا أكبر اعتراف عند قيامها بتفسير الشعر المستقبلى ، فقد اعتمدت فى أدائها على مقطعين من الشعر ، كتبهما شاب ، والمقطعان تحت عنوان " موسكو " ، وكانت تؤديهما أداء تمثيليا استخدمت فيه جميع الإمكانات التمثيلية. وبالطريقة ذاتها استطاعت " هيلينا باتشينسكا - Helena Baczynska " فى إلقائها أشعار برونو ياشينسكى أن تنقش فى أدائها " الكلمة - والتشكيل الجمالى " فى خلاصة فنية لفنون الإلقاء والموسيقى والرقص. وبنجاح كبير قدمت صوفيا أوردينسكا - Zofia Ordynska ويانوش ستراخوتسكى - Janusz Strachocki أشعارا بطريقة تمثيلية اتسمت بحدة التعبير. وفى " الحفلة الكبرى لشعر المستقبليين الشمولى" بوارسو عام ١٩٢١ ، حيث اشترك كارول أدفينتوفيتش - Karol Adwentowicz وستيفان ياراتش - Stefan Jaracz فى تقديم فنون طليعية اعتمدت فى تناولها رؤية مستقبلية للفن المسرحى. ورغم أن الممثلين كان لهم دور أكبر فى ذيوع شعر المستقبلين ، اعتقادا منهم بأن هذا الشعر قد ينشط من تقنيات التمثيل ؛ فإن حركة " المستقبلية " - فيما عدا بعض الحالات الاستثنائية ، ومن بينها " أمسية المستقبلين " ، فى " مسرح سووفاتسكى بكراكوف Teatr im. Juliusza Sùowackiego "- عام ١٩٢١ - لم تخترق حدود هذا المسرح وأطره ، ولم تحرك من بنيانه السائد آنذاك.

إن التخلص من العروض المسرحية الكاملة ، واستغلال " ثيمة " البرنامج المتكون من أجزاء متناثرة متقطعة ، ومن تواصل المشاهد المنفصلة ، تفسر كذلك عدم اهتمام المستقبليين " بالدراما ". فمهمة تقديم خلاصة فنية لظهور الحياة بشكل أفضل ، كانت تخدمه العروض الشعرية القصيرة اكثر من بناء الصيغ الدرامية ، التى كانت تتطلب بناء خاصا. ومن بين المستقبليين كان تيتوس تشجيفسكى (١٨٨٠ - ١٩٤٥) الكاتب الوحيد ، في ذلك الوقت ، الذي حاول

ممارسة التأليف الدرامي، أما دراما ت ياشينسكي (*) - الكاتب والشاعر البولندي والمؤلف المسرحي - فقد انتشر إنتاجه بعد إعلانه الرسمي انقطاعه عن المستقبليين، وألف تشيجفسكي ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد، وهي علي التوالي: (الحمار والشمس - Osiol i slonce w metamorfozie) في عام ١٩١٨، وقدمت فيما بعد عام ١٩٢١ بمدينة كراكوف بمسرح (باجاتيلا - Bagatela) ومسرحية (السارق من رفقة طيبة - Wlamywacz z lepszego towarzystwa)، و مسرحية (الثعبان وأورفيوش وأوريديكا) عام١٩٢٢، لم يكن لهذه العروض المسرحية تأثير علي الفن المسرحي وتجديداته المعتمدة علي تراكم المهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) للمستقبليين، كذلك استغلال التجارب الشعرية في هذا التيار، وليست الدراما التي جاءت فيما بعد متأخرة، وغدت ذات أهمية أكبر عندما أدان المستقبليون اللغة، للوصول إلي قيم جديدة للكلمة، وإلي مفهوم متزامن مع رؤاهم الجديدة، ومع مرور الزمن، افتقدت هذه المفاهيم علاقتها ببرنامج المستقبليين، لتمسي قاسما مشتركا بين مختلف أشكال التجريب عند الطليعيين.

التجريب والمحاولات المعملية

يري المنظر المسرحي الفرنسي - André Venstein أن علي المسرح التجريبي ألا يتعدى " المحاولات المعملية "؛ وأن يتم بعيدا عن النظارة، بينما يكون هدفه الخضوع إلي " ألا شكل " - خاصة - في التجارب التي تتم علي عناصر العرض المسرحي، وقريبا من فكرة " فينستين "، يمكن لنا تلمس التأثير التجريبي النابع من المشروع الذي نادى به معهد المسرح البولندي - والذي اقترحه الكاتب المسرحي البولندي (فيتولد فاندورسكى - Witold Wandurski) في الثلاثينيات من هذا القرن العشرين: أينبغي بالفعل لفظ النظارة من التجريب ؟!، إن هذا السؤال المطروح الذى يربط التجريب بلفظ النظارة، يعد من قبيل التنويع علي لحن رئيسي يتغني بتجريب المسرح دون اشتراك النظارة

(*) قدم له مسرح الهناجر - للمرة الأولى في مصر والعالم العربى مسرحيته الهامة " حفل مانيكان " من إخراج هناء عبد الفتاح فى فبراير ١٩٩٦.

في هذا التجريب ، رغم أن وجوده هو العامل الإبداعي المشارك والمانح معني لهذا التجريب. يقترح أندريه فينستين تسمية تلك التجارب التي تقوم علي التجريب المنفتح علي النظارة : "بمسارح البروفات" أو "مسارح الطليعة". والمسألة لا تعدو هنا مجرد مسميات ؛ فالمتفرجون - لكونهم مستهدفين من مختلف أنواع الخبرات والتجارب - يقوم المبدعون بكشف أسرارهم وألغازهم. والمتفرجون - بهذا المعني - يمثلون إلهاما مشتركا في عملية الإبداع المسرحي ؛ رغم عدم معرفتهم الا واعية بشكل التجريب المقدم وبنيته. ولذلك ففي ظني أنه مادام الأمر متعلقا بإشراك الجمهور فيما يشاهد ، فإن التجريب لا يزال يتخذ سمة استثنائية متفردة لا تستجيب وحاجات هذا الجمهور ، أو تسعي إلي إرضائه. وهذا هو جوهر التجريب الذي ينبغي أن يكون شيئا آخر مختلفا عن الحياة المسرحية برمتها. عليه أن يقف فوق أرض ثقافية صلبه ، ينبغي أن يكون التجريب في مجالاته متعدد الجوانب ، يحمل أفكارا ، ويطرح صيغا معبرة عن الحاضر وعن المستقبل ، ويغدو المسرح الأكاديمي مادة خفية مكتنفة بالأسرار ، يستحيل تخليقها فوق خشبات المسرح التقليدية.

ونلاحظ أن المبدعين التجريبيين يتنازعون دائما حول الأساليب التي أصابها الهرم ، وحول المناهج المتقولبة التي أصابها التكلس ، وأحيانا ما تحقق أفكارهم ورؤاهم هدف النجاح. لكنهم - في واقع الأمر - يقعون دائما في أسر وحدة فنية منعزلة. فمنذ اللحظة التي يبتكرون فيها أشكالا جديدة للمسرح ، وصيغا مبدعة أخري يقترحونها فوق أرض الواقع المسرحي ؛ ليبدو هذا التجريب مشاعا للجميع ، **نكتشف فيما بعد أنه قد استنسخ هذا التجريب بشكل مبتذل في عروض مسرحية متباينة القيمة فوق خشبات المسرح التجارية من جانب ؛ ومسارح الدولة - من الجانب الآخر - حيث يسعي مجربونها إلي التغريب الأهوج ، فتتوقف مسيرة التجريب في مسرحهم باحثين عن " الموضات " الشكلية الجوفاء ، وتنعدم فيه خصائصه التجريبية الأولي.** (*)

وفكرة " التجريبية " عند التجريبيين - هي علي الوجه التالي : الكشف عن ضآلة النمط التقليدي المتزايد في الأعمال المسرحية التي

(*) لا حظ بعض العروض فى مصر التى تدعى لنفسها سمة التجريب ، تنطبق عليها سمة الأهوج - المترجم -

تعد سمة جوهرية لحاضر المسرح ، عندئذ يود المجربون أن يتشكل المسرح من جديد ، فيصبح ابتكارا وإبداعا مستفزين يستثيران مجربا تاليا ، يكتشف جزيرة مجهولة أخري من جزر التجريب ، وأراض جديدة للمسرح. فالتجريب - إذن - يحمل من ورائه عمرا قصيرا. وتاريخ المسرح برمته يتكون - علي مستوي النظرية والتطبيق - من عدد من "حيوات" التجريب القصيرة ، التي يجب عليها بالقطع أن تتسلسل في عقد لا تنفرط حباته ، يفرق فيما بينها التكامل الفني ، والحرفة المتسمة بما هو مألوف وعادي ، عند تقديم عروضها المسرحية الجديدة.

وأحيانا نشاهد تجارب حقيقية غير عادية ، ونكتشف في حياتها المسرحية ابتكارا ونسقا غير متكررين ، يوحدان العمل المسرحي بين طياتهما في هارمونية وتناسق. يولد هذا النوع من التجارب في أنموذج مسرحي متميز ، يعد في معظم الأحوال إبداعا جديدا لصاحبه في عالم التجريب المسرحي ، ويغدو ظاهرة متفردة ، تتلاشى وتذوب في نهايتها بوصفها ظاهرة ، أو تنسحب حين يتراجع مبدعها عن الاستمرار والتواصل. إن ديالكتيكية هذا النوع من التجريب ، تبتكره الاكتشافات الكبرى والانهيارات المأسوية للحضارة الإنسانية في مختلف عصورها.

أنطوان وبدايات التجريب العالمي

كانت بدايات التجريب المتعددة والمتباينة بدايات ضعيفة ، حتى إنه لم تظهر آنذاك أهمية لوجودها وقيمتها. ظهرت هذه البدايات في ديكورات عروض أندريه أنطوان (٢٧) الأولي المتمثلة في "طاقم" الأثاث المتكامل المتكون من غرفة طعام يستعيرها من منزل أمه ، ويضعها فوق خشبة مسرحه. يقول أنطوان:

> **" [...] حوالي الساعة الخامسة ، أقوم بتأجير عربة ، وأسحبها بنفسي وفوقها قطع الأثاث علي طول طريق روشين أرت ".**

إن فرقة الممثلين عند أنطوان ليست إلا حفنة منا ؛ أناسا عاديين ، عابرين ، يري أنطوان فيهم معارفه مجرد مخبولين ، بعضهم من موظفي شركة الغاز ، ومعظمهم مختارون من العابرين في الطريق. وينطبق الشيء نفسه علي الجمهور ؛ مجرد أناس عاديين اختيروا عن طريق المصادفة ، كانوا يمثلون في فرقة أنطوان باعتبارهم مشاركين

في الفرجة والرسالة الموجهة إليهم. أما الممثلون ، فكانوا يؤدون أدوارهم بأدوات ووسائل متواضعة ، يستخدمها أنطوان في البدايات التجريبية الأولي لعروضه المسرحية. ولم يبرر هذا التواضع فقط البرنامج المتواضع للغاية ، بل كذلك الفقر الواضح الذي أرغم أنطوان الاهتمام بالعجالات المسرحية السريعة ، واستخدام الرموز والاستعارات الرامزة إلي طبيعتها الفوتوغرافية ؛ من حيث هو أسلوب ومنهج إخراجي. ويتدرج نمو هذه الحفلات المسرحية مع ثبات دستور أنطوان الطبيعي البدائي النظرة إلي الواقع؛ حيث يتبدل الحال فيما بعد ؛ فينفق علي عروضه مبالغ طائله ، لتتغير البدايات المتواضعة الأولي في تكوين الفرقة ، لتصبح فرقة فنية مكونة من مجموعة من الأخصائيين الخبراء في فنونهم. ففي الوقت الذي تستقر فيه معالم مسرح أنطوان ، يتضح أسلوبه المعبر عن قيم فنية أكثر نضجا ، متفردة في نوعها ، غير متكرره. عندئذ يغدو ممكنا تقديم عروض مسرحية تؤكد ثراء هذه الفرقة وقدراتهم الفنية الفائقة. ففي العرض المسرحي ذائع الصيت " النساجون " لهاوبتمان، نلاحظ أن أنطوان يقوم للمرة الأولي بقيادة جماعة من البشر " الكومبارس " بلغ عددهم ثلاثمائة فرد ، ويشكلهم تشكيلا فنيا جماعيا جديدا فوق الخشبة.

في هذه المرحلة ، يتحقق حلم الانتظار لما أطلق عليه في تجريب المسرح : " وفاء خشبة المسرح للواقع الحياتي " وفاء أمسي أكثر أصالة وتكاملا من الحياة نفسها. لكن " الطبيعية " في المسرح مع وجود " الحائط الرابع " ، وصدق الديكورات الحرفي الناقل لهذا الواقع ، والواقعية التاريخية والفوتوغرافية للأزياء ، وحرفية المهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) التي كانت تؤخذ من الواقع اليومي ، وتوضع فوق الخشبة دون القيام بتعديل عليها أو تصنيف ، **مع صدق الشخوص المسرحية في النقل عن الواقع الحياتي الحرفي ؛ توقف كل هذا عن أن يصبح تجريبا ، مما سمح - في الحال - بحدوث انقلاب في المسرح ، وانتشار " حركة الإصلاح الكبرى " في أوروبا شرقها وغربها.**

ستانيسلافسكي وروح الممثل

يصعب علينا أن نصف قسطنطين. س. ستانيسلافسكي [٢٨] بأنه مجرب ، رغم أنه قام بفعل التجريب المسرحي ، كما نفهمه بالمعني الاصطلاحي للتجريب. فهو لم يهدف إلي أن يكون ثائرا من ثائرى الفن المسرحي ومتمرديه ، بل كان متعطشا أكثر وعازما بدرجة أكبر ،

تحقيق رؤيته "**لمسرحه الفنى**" ؛ ليس فقط تأكيدا لتسميته مسرحه "**بمسرح الفن**" بل لتحقيق جوهر العمل المسرحي برمته ، وهو "**الصدق الفنى**" . لذلك هوجم مسرحه بضراوة ، وحورب حربا شعواء لا هوادة فيها ، المرة تلو المرة. ورغم ذلك ، فإن مسرح ستانيسلافسكي غدا مدخلا أساسيا لعدد كبير من التجارب المسرحية في فترات زمنية متعاقبة. وكي نذكر تأكيدا ودليلا علي ما نقول ، يكفينا أن نذكر تجريب المصلح البولندي ييجي جروتوفسكي- Jerzy Grotowski (٢٩) الذي تأثر في بداياته تأثرا واضحا بستانيسلافسكي ، حيث تتلمذ علي يديه حواريون ومتمردون ومجربون متباينون ، يختلفون مع أستاذهم في مفهومه للمسرح والجديد الذي أتي به ، وعلي رأس قائمة هؤلاء الحواريين : فسيفوود مايورهولد - Wsiewolod Meyerhold (٣٠) الذي كتب رسالة إلي زوجته في الثامن من شهر يوليو عام ١٨٩٨ يقول فيها :

> **" بدأنا بالأمس - تحت أستار الليل وتحت إشراف ستانيسلافسكى - عملنا المسرحي " القيصر فيودور " لأكسى تولستوى . ليس بإمكانك تخيل أصالة أكثر من هذا ؛ وجمالا ؛ ووفاء الديكورات للواقع ، للدرجة أن المرء يمكن له مشاهدتها ساعات طوالا ؛ دون أن يشعر بالملل ، بل أكثر من ذلك يمكن الإعجاب بها باعتبارها بمثابة شيئا واقعيا موجودا ، منفصلا عن الواقع الحياتي كما نراه ".**

وبعد مرور سبع سنوات ، يستسلم مايورهولد دون تردد للمناخ المسرحي لمسرح أستاذه ستانيسلافسكي ؛ رغم أنه يحمل داخله سره الخاص : ألا وهو الحاجة إلي " المسكوت عنه " الذي يعد اكثر كثافة من الرموز الأدبية :

> **" [...] وعندما أرسل لنا مخرج فرقتنا الأول " بمسرح الفن " قنسطنطين ستانيسلافسكي - تعليماته وملاحظاته ، التي تمس المبادئ الأساسية التي حددناها في بروفات العمل المسرحي للمؤلف ميتيرلينك (٣١) ... وصلنا جميعا إلي نتيجة واحدة ، وهي أنه يجب اعتبار كل هذا شيئا من قبيل العبادة ".**

سطر مايورهولد هذه السطور في رسالة أخري وجهها في عام ١٩٠٥ إلي الفنان السينوغرافي إيليا ساكا - Ilia Saca بمسرح (مخات(٣٢) - Mchat). إن هذا العرض المسرحي (الطقس الرقيق) لميتيرلينك ؛ لا يعتمد فيه المخرج فقط خلق هارمونية صوتية لأصوات

تنزف دموعا صامتة ، وتخنقها العبرات والآمال الخائفة ، بل إن دراميـة هذا العمل المسرحي تعتمد قبل كل شئ علي تعرية الروح وتطهيرها.

وبعد عامين يدخل المسرح الطبيعي في مرحلة تالية تتعدى إعجاب النقاد واعترافهم به ، إنهم يقيمونه وينقدونه نقدا لاذعا :

" [...] سرعان ما يراعي عند تقديم المسرحيات التاريخية مبادئ تشكيل خشبة المسرح في صالون يعرض المواد " المتحفية " من العصور المختلفة ، أو علي أسوأ تقدير يصبح العرض المسرحي مجرد تقليد للواقع تقليدا وفيا وفقا للرسومات أو الصور الفوتوغرافية الموجودة في المتحف. فالمخرج والديكوريست يحاولان أن يحددا بدقة العام والشهر واليوم الذي وقعت فيه أحداث المسرحية .. [...] يريدان أن يعرفا - بدقة - كيف كان شكل الأكمام في عصر " لودفيج السادس عشر والخامس عشر " .. [...] لا تصل إلي رأسيهما إلا فكرة الحفاظ علي طراز العصر التاريخي. [...] فالسعي أن يشاهد الجمهور - بأي ثمن من الأثمان - كل شئ ؛ يشعرنا بالألم لا بالسرور ، عدا تلك الإحباطات التي يتسبب عنها مسرح كهذا ؛ فالمسرح الطبيعي ينشغل انشغالا جوهريا بترجمة كلمات المؤلف واستيضاحها حرفيا ".

حتى مايورهولد - الذي خبر في مسرح ستانيسلافسكى كثيرا من المعاناة الفنية - عاني كذلك تلك الطقوس والشعائر الفنية المتفردة التي كانت تزخر بها نفسه ، فغدا معتدلا في تقييم طراز هذا المسرح. إلا أن موقف مايورهولد الجديد ورؤيته المسرحية المختلفة عن أستاذه ، لا يجعلان النقاد يرونه بمعيار صحيح ، ولا يرغبون في أن يروا في مسرحه ما هو جديد وقيم في عالم التجريب المسرحي. فالمسرح عام ١٩١٥ كان يطالب بتجارب جديدة ، لأنه قديما ، حتى أكثر التجارب شجاعة ، قد اكتست تقاليد ثابتة لا تعبر عن قلق العصر. كان هؤلاء في تقييماتهم أكثر حدة ، وكان نقدهم يتميز بنظرته الثابتة الصارخة :

" إن مسرح الفن إنما هو لسان للبحوث المفرطة في موادها الخارجية ، إنه مسرح متأنق مستسلم للتعبير السيكلوجي. حتى موليير وجولدونى ، ليس بإمكانكم تقديم مسرحهما !. إنكم تقومون بإفساد مسرحهما بفضل التفسير الحرفي المتزايد !. إنكم تطوونهما وتكسرون

طبعتيهما !, والآن كيف تفكرون في تقديم سوفوكليس وجوته وشكسبير وبوشكين ؟! "٠

إن المصلحين المسرحيين في القرن العشرين أو القسم الأكبر منهم الذي انبثقت من لدنهم فكرة التجريب ؛ كانوا منظرين٠ وتجريبهم نابع - في الجوهر - من تمردهم ضد التيار الطبيعي٠

لقد هيمنت " الطبيعية " علي خشبة المسرح ، لأن الزيف والتصنع قد امتدا بجذورهما ، إلي أن دفع بالفن المسرحي دفعا إلي الاختناق والسقم - هكذا عبر أولئك الظامئون إلي إبداع تجريب جديد :

> **" لا أريد في المسرح كلمات - يستطرد فاختانجوف - من الضروري أن نجعل المتفرج يشاهد فوق خشبة المسرح روح الشعب المتمردة "٠ " إن الواقعية هي وسيط غوغائي للتعبير الأعمى - يؤكد إدوارد جوردون كريج - أفضل الشعر عن كم الكلمات التي فرغت من محتواها .. وأفضل الصمت أكثر "٠ " إن الحقيقة حول الحياة تبدو كذبا في الفن - يقول تايروف - فالحقيقة الفنية بهذا المفهوم تبدو شيئا مزيفا في الحياة "٠**

والصراع نفسه مع التقاليد يعده تايروف صيغة للتجريب ، والطريق الذي يؤدي إليه هو مسرح العواطف والمشاعر ذات الصيغ المكثفة ، أي إلي ما يطلق عليه "بالواقع الجديد"٠ **هذا هو المسرح الذي يحوي داخله بعدا واضحا بهدف الوصول إلي الاستقلالية التي تعد أعظم إنجاز حققه المسرح في تجريبه علي مر عصوره المتعاقبة٠ وعندما يقترب المسرح أكثر نحو التكامل ، ويرينا قيمه المستقلة ، فإنه سيغدو مسرحا له أهميته ودوره٠ عندئذ سيصبح المخرج كذلك « دراماتورجيا » بمفرده ؛ دون وجود مؤلف مستقل٠ ويتمكن المخرج في هذه اللحظة من أن يحقق مع فرقته من الممثلين والفنيين مشاريعه في سيناريوهات ذاتية٠ لكن كان علي المسرح - آنئذ - أن يبدع في كل مرة فنا جديدا ؛ أعمالا مسرحية تتسم بأصالتها التي يحقق من خلالها إستقلاله٠**

إن تعدد هذا النوع من " التجريب " الذي يتم بهدف الوصول إلي طريق " المسرح المستقل " قد تباينت أهدافه ومسالكه ؛ استنادا إلي المبدع ذاته وقدراته الابتكارية ، والزمن الذي يحيا فيه ، ووطن المجرب نفسه٠ من بين هذه المسارح التجريبية **أطلق علي مسرح مايورهولد " المسرح البنيوي " في روسيا ، وأطلق علي المسرح**

التجريبي لبيسكاتور " المسرح السياسي " بألمانيا ، وكذلك على مسرح ثالث " المسرح التكاملي - Teatr Totalny " لتادووش كانتور - Tadeusz Kantor [٣٣] في بولندا. ومن بين هذه المسارح التجريبية كذلك ، يمكن لنا أن ندخل في قائمتها تجربة ليون شيللر [٣٤] و " مسرحه الشمولي - Teatr Monumentalny " في أربعينيات هذا القرن وخمسينياته.

إن " المسرح المستقل " - بصرف النظر عن الشخصية الفنية لمبدعيه - قد تحرر من تغلغل النفوذ التقليدي ، بعد أن لفظ - آنذاك - كل الأدوات النمطية التي شابته :

> **" لفظنا مصطلح" الصنعة المسرحية" من برنامجنا - يستطرد بيسكاتور [٣٥] - كانت عروضنا المسرحية تحديا ، أردنا بها أن نعبر الحدود ونخترقها ؛ بهدف الوصول إلى معايشة الأحداث المعاصرة ، والتأهل لممارسة الفعل السياسي ".**

كان بيسكاتور يمارس السياسة بشكل فعال ومؤثر ؛ مقحما في عروضه المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح . إن هذا النوع من " التجارب " كان متعددا ، تهدف جميعها إلي إحداث شئ ما. حيث تظهر فوق خشبة المسرح " حلبة ملاكمة " ، ترينا اللوحات المتسمة بخصوصيتها ، وقد أقيمت عليها عمليات مونتاج فيلمية ؛ فنشاهد عبر الشاشات السينمائية بعض مقاطع من الأفلام الوثائقية (التسجيلية) ؛ حيث تزدحم بالبيانات الإحصائية ، ليوثق بذلك الوضع الذي يتحدث عنه الموقف المسرحي المعروض ، سواء كان سياسيا أم اقتصاديا أم ظاهرة اجتماعية ، لتوكيد فكرته العامة التي يريد لها بيسكاتور النفاذ إلي عقول المتفرجين وأرواحهم ؛ ويريهم بالرسومات الكاريكاتورية بريشة الفنان الموهوب (جروش - Grosch) ما يرمي إليه . وكان (جروش) من أكثر الفنانين الألمان ذيوعا وانتشارا في هذا النوع من الفن الإبداعي الكاريكاتورى ، الزاخر بالشعارات والبيانات الداعية إلي الثورة.

كان بيسكاتور يعد العروض المسرحية الضخمة - التي كان يطلق عليها " Trotz alle dem " - على شكل مونتاج حقيقي لخطابات فعلية ، ومقالات ، وقصاصات صحفية ، وبيانات ، وإشاعات ، وصور فوتوغرافية ، وأفلام وثائقية ، يعود تاريخها إلي فترات الحروب ، واشتعال الثورات ، وتقدم في مجملها شخصيات تاريخية مع أحداث مسرحية تحدث فوق خشبة المسرح :

" لقد وقع كل هذا تحت طائلة " عمليات المونتاج" داخل إيقاع يخلق قوة لا راد لها من التأثير النفاذ، يقترب من إيقاع الضربات المستمرة ، التي تتلاحق في مختلف الاتجاهات - كما يصفها أحد النقاد- ورغم أنها كانت تعرض حقائق عارية ، حقيقية ، تدور حول النفوذ العميق غير المتوقع الذي يحمل بين طياته قوي إقناع مؤثرة ، إلا أن سعيها الجوهري هو كفرها بكل القيم النمطية ؛ " وهز " كل المقدسات من جذورها، إنها تصل خشبة المسرح وتوحدها مع كل شئ يسير بها نحو نقطة انطلاقها للذروة ؛ فتخترق الحجب والأسرار ، وترينا نتائجها واضحه للعيان في أعلي مرتبة من مراتب ما يمكن أن يصل إليه الفن الدرامي "،

إن " لاحرفية المسرح " والتعامل الحر مع النص ؛ اللذان يتمان في معظم الأصول خارج أطر الدراما ، واستغلال المفردة الإبداعية ألا نمطية ، والتعامل التجريبي مع المساحة الفارغة للفضاء المسرحي فوق خشبة المسرح التي تدور فوقها الأحداث ، كل هذا يغدو بدرجة أكبر أو أقل ، حصيلة وميراثا للمسرح العالمي المعاصر، فالمسرح المستقل يفقد تدريجيا وببطء دلالة التجريب ومغزاه ، ولذلك كان عليه حيال ذلك أن يبحث لنفسه عن موارد جديدة ؛ ومواقع أخري للتوسع ؛ للكشف عن مفردات تجريبية خلاقة مبتكرة،

كان علي التجريب أن يبحث له إذن عن حلول وطرق أخري ، بعيدا عن البواعث الفنية التي كانت تقيده، فالعالم الذي أصبح - عبر نصف قرن من الزمان - واقعا تحت نيران الحروب ، قد تحرر من أطره الأخلاقية ، وتناقض مع نفسه في تحقيق نظام للقيم كان دائما ينادى به، التجريب - إذن وبهذا المفهوم - هو العثور علي أدوات ووسائل لم تستخدم فوق خشبة المسرح من قبل ، وكذلك ابتكار عالم من القيم الجديدة، فخشبة المسرح التي غدت " سلة المهملات " كانت تحوي كل ما تحمله الأرض من فوقها :

" من بقايا زاخرة بالشظايا والرماد ومخلفات العالم ، من أجزاء وأشياء كان يستخدمها الإنسان من قبل ؛ ثم هجرها أو تركها لأنها لم تعد ذات نفع له ، وغير قابلة للاستخدام ، حيث تزحف فوق أرضية خشبة المسرح " اليرقات البشرية " بديلا عن الإنسان، وتبدو بفعلها كما لو كانت قد شوهت الإنسان عن عمد ، تتصف بصفاتها

الإرهابية تسعي إلي تدمير كل شئ من حولها ، وسط عالم زاخر بمختلف أشكال البشر وصورهم ، ما تنفك تصبح أهدافا للتصويب . يصل الحدث هنا إلى موقع الملاحظة فوق المنصات الخشبية (البراتيكابلات) ويحتضن فضاء علي شكل صليب ؛ وهو الرمز الأوروبي للعذاب والتضحية معا ."

إنه مسرح الدمار ، مسرح الموت ، مسرح " مأساة الإنسان والعالم " فى نهايات القرن العشرين ليوزيف شاينا (٣٦) - Jozef Szajna * . وهو واحد من أهم المجربين البولنديين والعالميين المستفزين ، صاحب التجارب المسرحية فى مجال السينوغرافيا والإخراج المسرحى والتشكيل المرئى داخل ميراث التجريب المسرحى المعاصر ومخزونه الإنسانى .

" أكانت التجارب المتتالية إخفاقات مسرحية قادت المسرح التجريبى إلى أقصى حدوده المترامية ، تلك التى لا يقوم دونها العمل المسرحى ؟! بل - وهذا هو الأهم - ما الذى يتخفى " متقنعا " خلف هذه الحدود ؟! . أهو " اللامعنى " أم " القبح الفنى " ؟! . أيكون الظلام والفوضى هما اللذان احتويا العمل التجريبى - ويصعب على أى عمل مسرحى احتواؤهما حتى النهاية - أم أن كل هذا يعنى تخليا عن الفن الخالص وارتدادا عنه ؟!"

إن الأعمال الأدبية الكبرى ، من أمثال : " دواوين الشعر " ، وأشهر الروايات ، والمآسى والملاهى التى تتجاوز زمنها ؛ فتصبح ميراثا إنسانيا خالدا جامعا ، تمثل مادة يملكها مؤلفوا العروض المسرحية ، ويستخدمونها استخداما يتسم بحرية الطرح ؛ وقوة المعالجة ، وذكاء التفسير . ويكون تقديم عرض مسرحى ينهل من هذا الميراث الإنسانى عبر مقاطع مقتطعة من نصوص وجمل ، لها تميزها وخصائصها ؛ حيث تمثل بعض الكلمات المبتسرة هنا وهناك بعضا من هذه الخصائص ، وجزءا من هذا التميز ؛ وقد استعيرت من أفواه كبار

(*) زار شاينا مصر مرتين . جاء كعضو في لجنة التحكيم الدولية بالمهرجان الدولى للمسرح التجريبى فى دورته عام ١٩٩٣ ، ثم دعته الدكتورة هدى وصفى رئيس مركز الهناجر الفنون ، ليقيم ورشة مسرحية في التمثيل والسينوغرافيا للموهوبين المسرحيين من الشباب عام ١٩٩٣ ، وشاركة الفنان المصرى هناء عبد الفتاح كمخرج مشارك في تتويج الورشة بالعرض المسرحى " بقايا ذاكره " - المترجم

الكتاب. " هكذا يبدو الوجه الحقيقى لثقافتنا المعاصرة" - وهى جملة ذائعة الصيت قالها المصلح المسرحى البولندي—جروتوفسكى ، الذى يعد بدوره واحدا من رجالات التجريب فى عالمنا ، يرى جروتوفسكى أن الأعمال الأدبية الكبرى أضحت خلاصات شابها الحذف والتقصير ، فهى مجرد فقرات طائلة ليس لها فحوى أو مضمون. إننا نستخدمها بلا فهم ودون إدراك. وعندما يسمعها.المتفرجون من فوق خشبة المسرح ، فإنما يسمعون أنفسهم. ففضاء المساحة للفراغ المسرحى يمثل - رغم أنه فى معظم الأحوال فراغ مغلق فى علبة مسرحية - صدى لروح المتفرجين وتأملاتهم. وأحيانا نشكل هذا الفراغ فى صيغ غير نمطية متباينة ، ويعاد تشييده زاخرا بالمواد التى تبدو مجرد تعليقات وتنويعات على بعض الكلمات المنفردة فى عبارات غير مفهومه. فنشاهد فوق فضاء خشبة المسرح وفراغها جناح طائرة ، أصابع بيانو ، ضلفة من خزانة تنفتح بشكل عبثى ، تعادل عبثية كلمات الواقع.

إن هذه المقترحات المسرحية لم تستنفد بعد طابع التجريب المسرحى فى نهايات القرن العشرين ، وقد يصل عددها إلى الكثير ؛ منها التجارب المميزة تميزا واضحا ، تلك التى يبدو فيها الإبداع الذاتى متواصلا ومتصلا إتصالا وثيقا بالمسرح. فجوهر التجريب الحقيقى - لا الظاهرى - إنما ينبع من ذاتية الفنان ، وتفرد ابتكاره ، من ظاهرة التجريب المبدع فى عمله الذى لا يتكرر. ولا يعنى هذا على الإطلاق أن جزءا من مقترح التجريب ليس قابلا لإبداعه على أحسن الأحوال ، أو استنساخه على أسوأ تقدير فى المسرح الشائع ، أو ما يطلق عليه " بالمسرح الشعبى " أو " المسرح الأكاديمى ". لأن التجريب - بهذا المفهوم - يصبح تجريبا من المنطقة الثالثة فى ميدان الابتكار والتجديد ، إنه هو نفسه ذلك التجريب الباحث عن حلول جديدة ، يرينا تباينا واضحا فى الرؤية لما يحدث ما بين العلوم المتطورة فى فنون الإبداع. فالعلم وتطوراته هو أعلى مرتبة من المراتب ، وهو هدف قام لأجله التجريب المفيد فى حقل العلوم المتطورة. **أما التجريب فى المسرح ، فهو إزدهار سريع سرعان ما يأفل ويذبل لينبت إبداعا جديدا.**

إلى جانب ذلك ؛ **هناك التجريب المستند إلى محاولة العثور على صيغ مسرحية ، للتعبير من خلالها عن ظاهرة التفكك ، والدمار ، والكوارث التى تهدد عالمنا. وهناك كذلك ظواهر مسرحية تجريبية لها توجهاتها فى ميادين أخرى مختلفة. يرى بيتر بروك فى**

التجريب المسرحى : " أنه شئ حقيقى حى يمكن أن يغدو مجرد ارتجال فقط ، شئ فى طور الإعداد للعرض المسرحى ، يتكرر فوق الخشبة " (٣٧) ويعود تاريخ هذا الرأى فى تجريب المصلح المسرحى الكبير بروك إلى فترة زمنية تزيد عن ربع قرن من الزمان :

" [...] كانت أفريقيا بالنسبة لنا تحد - يستطرد بروك - أن تمثل أمام بشر ، لا تصل بيننا وبينهم أية لغة مشتركة فقط ، بل هى معدومة التواصل معهم ؛ والبحث عن تواصل عبر ثقافة إنسانية مشتركة ... إنما لهو شئ مثير للاهتمام .. ما نرمى إليه ، هو أن يتم التعارف فيما بيننا بداية من درجة " الصفر " ؛ ويحدث الإبداع بفضل إتباع أسس اللعب المشترك مع المجتمعين حولنا من البشر. والدرس الجوهرى فى تلك التجربة ، كان تلك الخبرة الحية التى تتحلق فى مناخ وظروف تشيدان نوعا من العروض الجماهيرية ؛ لها خبرة تحقيق الفرصة المتاحة لخلق تبادل فعلى بين البشر ، بعضهم مع البعض. و التساؤل حول مضمون هذا التبادل ليس له معنى : **فالخبرة هى فى حد ذاتها مضمون [...] المجتمع الإنسانى لحضارتنا المعاصرة ليس حيا ولا ميتا ؛ بل يمكن قول القليل ، وهو أنه يتواجد فى حال مثيرة للرثاء والشفقة الرخيصة [...] أما فى المسرح فتتواجد ليس فقط مسئولية واحدة ، بل ثلاثة أنواع من الشعور بالمسئولية ، مسئولية حيال أولئك الذين يحبون المسرح ، ومسئولية تجاه البشر الذين أعطوا المسرح ظهورهم ، لأن صيغه أضحت أشكالا تتصلب أمامها عيون المتفرجين ، وأخيرا مسئوليتنا تجاه أنفسنا نحن. حول هذه المسئولية الأخيرة تحديدا ، علينا ألا نتناساها ، لأنه لوحدث ذلك ، عندئذ سنتوقف عن أن نحيا حياة ثرية. وسيمسى التواصل مع الآخرين فقيرا. إنها مسئولية تجاه تطورنا وارتقائنا وبحثنا داخل أرواحنا ذاتها عن هذا التطور وذلك الارتقاء "** (٣٨) .

ضرورة التجريب

التجريب حاجة - بهذا المفهوم، بل ضرورة لكل نشاط إنساني، ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية، التجريب في المسرح هو توكيد عنصرحي، ويعني هذا أنه - بأسلوبه الفني - إنما يقوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر، وردود أفعاله، بثراء خبرته وفكره ومعارفه، وإنجازته ومخاطره، لذلك أيضا، على هذا التجريب أن يكون " فاعلا "، يقوم بوعى كامل ومسئولية خالصة، بمخاطرة الإرهاص والتنبؤ، إن التجريب الحقيقي ما هو إلا تزايد صيغ الإبتكار الجديد، ولهذا، فليست كل تجربة واقعة تحت شعاره تقود إلى التجريب الفعلي المبتكر، ثمة حقب زمنية نشاهد خلالها ممارسة التجريب من قبيل الموضة، ويسهل عندئذ أن يقع هذا التجريب في براثن التجديد المفرغ من المحتوى، الذى يصطنعه تجريب مثل هذا، لذلك أيضا، نكتشف في تاريخ التجريب العديد من الأراء النقدية الموجهة إلى باقة من مختلف المصلحين المسرحيين التجريبيين، إلى درجة أن هناك - في تاريخ التجريب المسرحي - كاتبا غير نمطي، غارقا حتى أذنيه في موضوعات متفق عليها، ومعروفة، لكنه يقدمها بحدس وفكر طليعيين، إنه الكاتب المسرحي البولندي الطليعي ستانيسواف إجناتسي فيتكيفيتش (٣٩)، مبدع نظرية " الشكل الخالص - Czysta Forma" في المسرح الطليعي، وهو يقيم - تقييما سالبا - خشبات المسرح التجريبي ؛ ويرى أن مسرحا كهذا ما هو إلا ظاهرة سيئة غير مفيدة للمسرح :

" [...] إن مصطلح " تجريب " يرينا لفظ مسئولية المبدعين حيال إبداعاتهم، وهنا ينشأ شئ على الهامش، في البروفة، يستطرد فيتكيفيتش - الإبداع غير الطموح، للوصول إلى المحصلة النهائية التي يتحمل فيها المبدع مسئوليته الكاملة ؛ العمل المسرحي والتجريب هما حضورأن يستحيل مقارنتهما، يمكن القيام في المسرح بالمحاولة تلو المحاولة - ولذلك سينشأ بالضرورة إبداع ؛ يتقدم هذا الإبداع ويتطور ليغدو عرضا جاهزا حتى آخر لمسة من لمساته .. لكنه عندنا يقف التجريب بجوار ما يطلق عليه بالمسرح " الجاد " كما لو كان كل ما يقام به هو مسرح وليد الشارع وغير جاد، نحن فيه غير واعين بوجود الفن عامة ؛ وبجوهر فن المسرح - على وجه الخصوص - وكأن المخرجين في بروفاتهم المسرحية

يقومون بشئ يوصمهم بالعار ، ويتسمون بالغربة ، وكأنهم مواطنون من الدرجة الثالثة ، كما لو كانوا يقومون بتقديم أشياء تتصف بالغلظة ، مرعبة ؛ مخيفة ، مفزعة ، زاخرة بمختلف الألوان والأنساق الفوضوية ، التى تقلب كل الموازين باعتبارها قمة فى الدجل والانحراف ".

إن تأكيد إنجازات المجربين الكبار فى مجال المسرح فى النصف الأخير من القرن العشرين ، لايجعلنا نتفق مع رأى فيتكيفيتش (فيتكاتسى) ؛ فرأيه يحذرنا من تجريب مسارح " الشارع " ومواجهة الأنبياء الدجالين المزيفين المعلنين دعواهم الكاذبة بإبداع فن مسرحى جديد ، والتجريب المضلل الذى يصيب الفن المسرحى بأضرار بالغة.

ولا يزال يجول بخاطرى تساؤل مهم حول الواجبات أو الالتزامات التى ينبغى لكل تجريب القيام بها. يقول إرفين أكسير [٤٠] المخرج البولندى الكبير: " إن ثمة شيئين جوهريين فى العمل الفنى : **الأصالة ، ومسئولية الفنان كاملة تجاه فنه ". ولذلك فإن معالم الطريق الذى يشير إلى هذه المسئولية تجاه مسرحنا هو " الفكر " والصياغة المتجددة ، والتجريب الشجاع.** إنه قضيتنا المصيرية بوصفنا مبدعين ، لكنها شجاعة لها طابعها العلمى ، ومسارها التلقائى ؛ وهمها المستفز :

> **" [...] فالشجاعة التى تطلب حسب الطلب ؛ تتوقف عن أن تكون شجاعة ملهمة ؛ والتجريب بدون هدف محدد ليس بتجريب. وقد يبدو ظاهرا أن وضع حجر أساس لمبنى مشيد من القيم المسرحية الفنية الجديدة ، شيده فيسبيانسكى [٤١] وشيللر [٤٢] ، لأكثر قيمة من قصر شيده شخص ما فوق جزيرة مجهولة ، لأن هذا القصر سيختفى عن الأعين يوما ما بلا أثر يتركه من بعده ... وتكون الآثار المترتبة عن ذلك مجرد " تون " ساخر حزين. ولو أن الأمر توقف فقط عند حدود الشعور بمولد العمل المسرحى أو شعور المبدع بعدم مسئوليته تجاه إنتاجه الذاتى ، فسوف ينشأ عن ذلك - بالضرورة - صيغة غير مسئولة ، تتصف بهمجيتها فى علاقتها بثقافة " التجريب " . إن أولئك الذين سيأتون من بعدنا - معتقدين بأنهم هم الوحيدون الذين شيدوا مسرحا جديدا - سيأتون وينظرون إلينا باحتقار ، لأنهم يعتقدون بأنهم - وحدهم - قد شيدوا مسرحا جديدا !! ".**

فالوعى بمختلف مصادر المخاطر الزاحفة نحو الطريق الحلزونى للتجريب ، يتجه مباشرة نحو المسرح ، ولكن الأمر يغدو أكثر اجتذابا لذلك الذى سيبدعه الفنان بعد لحظة. على جميع المبدعين ومجربى المسرح أن يتحملوا - برباطة جأش ومثابرة - القدرة على ما يهدفون الوصول إليه :

> " [...] **ما يغنينى** - يقول أ. جوردون كريج ، أول ملهم للتجريب بمسرح القرن العشرين - **هو أن أكون عميق الخبرة فى تجربتى ، وبأن لرحلتنا نهاية.. ودائما ما سينادينا شئ يرهقنا ؛ يرغمنا على السير إلى الأمام** " (٤٣)

وقد يكون هذا الإرهاق الدائم ، وذلك الشعور الملح للبحث عن الإبداع الجديد ، هو الذوبان فى الأعماق : " [...] **حيث يرقد المسرح - كما يقول كريج - مختفيا تحت أرض الأهرام منذ ألفى عام ، واضحا وجذابا** " **ينتظر من يبدعه ويبتكره.**

الفصل الثانى

الفلكلور كمصدر للتجريب في المسرح

إذا تحدثنا عن " الفلكلور " باعتباره واحدا من المنابع والمصادر الملهمة لفن المسرح ، ومن بينها " المسرح التجريبى " ، فينبغى بالضرورة النظر مرة أخرى إلى الأصل الإتيمولوجي الباحث فى أصل المصطلح وتاريخه ، ومراعاة تعدد معانيه وتفسيراته.

تعود أصول المصطلح - كما هو معروف - إلى اللغة الإنجليزية ، وفى ترجمته الحرفية فإن مصطلح "فلكلور" يعنى تحديدا " علم الشعوب " ؛ أى ذلك الإنتاج الإبداعي الناتج عن حكمة الشعوب وكفاءاتهم. وفى القاموس المعاصر نكتشف أساسين لفهم " الفلكلور " ، أولهما : الإبداع الشفهى للفن الشعبى ؛ ويتضمن الحواديت ، والحكايات ، والشعر الغنائى ، والطقوس ، والأمثال الشعبية ، والحكم الموروثة. ثانيهما : يشمل جميع الإنتاجيات الثقافية المادية والروحية للشعوب ؛ وبهذا المعنى يغدو الفلكلور أكثر اتساعا فى المعنى من النوع وأكثر شمولية فى محتوى المصطلح. لذلك فالحديث عن الفلكلور إنما نعنى به مختلف المفاهيم والوثائق الفنية والثقافية الإبداعية التى تعد نسخا مصدقة عن الأصول. وسنعتمد فى دراستنا على المفهوم الأخير وسنرجع إليه دوما.

أشعر أننى مطالبة بإيضاح بسيط ؛ وهو أن أعرض موقف البولنديين من هذا المصطلح : إنهم لا ينظرون إليه دائما بتقدير بالغ ؛ فقد تمخض عنه - ويقينا عن غير حق - معان مبتثرة تتسم بطابعها الازدرائى الذى ينتقص من قدر الفلكلور ، بينما كان البولنديون أنفسهم يرون فى هذا المصطلح - منذ أمد ليس ببعيد - مصدرا للإلهام المسرحى ، ومنبعا لإبداعاتهم. فالفلكلور دائما ما يلفت أنظارنا - وربما قبل أى شئ - إلى السلع الشعبية ؛ التى تكفى الأسواق مختلف الأنواع والأشكال. وتمثل الفرق الشعبية الغنائية والراقصة فى نهاية الأمر بشكل فعلى وعملى أساسا هاما من أسس الثقافة الشعبية. فهذا الكم الوفير من الفرق والسلع الفنية الشعبية المتباينة جعلت من الفلكلور كنزا مزخرفا ، ومهمشا ، ونمطيا ، حتى خلا من كونه " **إبداعا فعليا للنشاط الثقافى الإنساني المادى والروحى ، أو انعكاسا لروح الشعوب** ". وتلقى المصير نفسه الصناعات والحرف الشعبية ، والملصقات الزخرفية الشعبية ، والمنسوجات ، واللوحات المرسومة على الزجاج ،

وتماثيل القديسين. و(اللايكونيك [١] - Lajkonik) و (الشوبكا [٢] - Szopka)
وهما ظاهرتان من ظواهر الفن الشعبي البولندي المنتج فى ملايين النسخ ، وتلقيان سهولة فى البيع ، وقوة شرائية جماهيرية ضخمة. وهما بهذا المفهوم تبعدان أكثر عن أصولهما الشعبية وارتباطهما بفنون الفلكلور وبجذوره. إن عمليات النسخ السريع السياحى للمنتج الشعبي باستخدام أرخص الوسائل لنسخ النماذج المقلدة للأصول الشعبية ، إنما هى ظاهرة منتشرة فى بولندا ، وتضر بالأصول ، ولذلك ينبغى الإسراع فى إعادة الاحترام للقيم الفنية للفلكلور باحترام المنتج الشعبي الذى يطلق عليه " الفن الشعبى ".ففى الإبداعات القومية للثقافة البولندية لعبت الفنون الشعبية دورا هاما يصعب تحديد نطاقه. وسأحاول فى هذا الفصل أن أطرح بعضا منها وأكثرها قيمة وتمثيلا لميدان الأدب الدرامى والأشكال المسرحية ،خاصة تلك التى دائما ما تدفع المبدعين إلى خلق أشكالهم الجديدة أى الدخول فى مغامرة التجريب.

إن مختلف أشكال الفنون الشعبية المذكورة تلك ، بصرف النظر عن تاريخ بداياتها الأولى ، كانت دائما تنبع من خلفية منسوجة من المعتقدات القديمة ، وكذلك من القيم الأخلاقية والروحية للشعب البولندى. وليس مسموحا من هذا المنطلق أن نغفل - غير ملاحظين - تلك النماذج الأخلاقية الميتافيزيقية الأولى فى الفنون الشعبية البولندية ، بل من الضرورى الوعى بمعرفة أن الشعب - أى سكان القرى تحديدا - مرتبطون ارتباطا عضويا بالطبيعة ، خاضعون لقوانينها طوال قرون وجود بولندا وتاريخها ، وهى تحدد بدورها الهوية البولندية القومية.

لقد استطاع فويتشيخ بوجوسوافسكى [٣] Wojciech Boguslawski أن يجعل من الشعب البولندي بطلا فى أعماله المسرحية ؛ وبوجوسوافسكى هو المبدع الأول الذى وضع حجر الأساس لأول مسرح قومي بولندى فى عصره ؛ حيث كان التذوق الفنى وأطره تحدده الكلاسيكية فى القرن الثامن عشر فى بولندا ،وتفرضها داخل مسارحها المتعالية على ذوق الجماهير. ويشترك آنذاك مع بوجوسوافسكى أول فنان " ديكوريست " فى تاريخ المسرح البولندي وهو أنتونى سموجليفيتش - Antoni Smuglewicz ، لقد أظهر هذا الفنان فوق خشبة المسرح بعضا من مناظر قرية ريفية واقعية تقع على حدود مدينة كراكوف ؛ العاصمة القديمة لبولندا ، وكانت هذه القرية متواجدة بالفعل فى خريطة بولندا.

فى ١٢ مارس عام ١٧٩٤ وفوق خشبة أحد مسارح وارسو (العاصمة الجديدة لبولندا آنذاك) شوهدت مناظر القرية المذكورة ،

وهى نسخة وفية حافظ فيها مهندس الديكور على النسق الطوبوغرافى بوصفه الدقيق للأماكن وسماتها. **وكان هذا أول ديكور واقعى فى أوروبا برمتها يصور موقعا خارجيا يشيد فوق خشبة المسرح**، ويحافظ على السمة الجوهرية للون المحلى الممثل لبولندا، والذى يخلق مناخا شاعريا ذا خصوصية للمسرح. لقد نما هذا المثال التطبيقى وتطور بضع سنوات مؤخرا فيما أطلق عليه "**بالديكور الرومانتيكى**". فالجديد أو التجريب - على الأخص - يمكن أن نستمده هنا من الإبداعات الأولى لبوجوسوافسكى الذى استلهم بدوره مصادره الأولى من وعيه بالقضية التى تهم الشعب البولندى. ويصعب توقع ما إذا كان هذا الرائد المسرحى الأول، واعيا لإلهاماته الأولى فى خلق جماليات فن مسرحى جديد. لكننا ندرك إدراكا حقيقيا مدى تأثير هذه التجريب آنذاك فى تلك الحقبة الزمنية، ويمكن الخروج منها بنتائج فعلية، على الأخص عندما استفاد المسرح فى هذا العمل المسرحى من الإمكانيات والحلول المسرحية الجديدة المنبثقة عن الفراغ/ التصوير - السينوغرافيا.

" فالمسرحية الغنائية " - وهو مصطلح جديد دخل آنذاك قاموس اللغة المسرحية فى بولندا من أوسع أبوابه - لم ينحصر فقط فى استلهامات بوجوسوافسكى الفولكلور للتعرف على أذواق الجماهير فى تلك الحقبة التاريخية فحسب، بل إمكانية استقراء الأحداث المسرحية وجغرافيتها واستنطاقها فوق الخشبة تعبيرا عن العصر. فمسرحية " الكراكوفيون (من مدينة كراكوف) والجبليون (من جبال زاكوبانا) " - [Krakowiacy i Gorale] كان هو عنوان العرض المسرحى الغنائى الشعبى الذى ألفه بوجوسوافسكى وأخرجه، ليستعرض فيه سكان موطنين مختلفين من مناطق بولندا، كانا يمثلان ثقافة محلية ذات خصوصية، واختلافا فى العادات والتقاليد والأزياء والكلام (اللهجات). وللمرة الأولى - وليست الأخيرة - أمست اللهجة لغة حوار الشخوص المسرحية، وتكثفت فى صياغة شعرية ذات قيمة أدبية عالية، تحمل فى طياتها متغيرات فى العادات والتقاليد والأخلاق لهاتين المنطقتين اللتين شوهدتا فوق الخشبة، لتترجم ترجمة وفية، بأزيائهما الممثلة لكل منهما؛ ورقصاتهما الشعبية الممثلة لتراثهما.

أما القيمة الفنية المتمركزة داخل الجانب السينوغرافى / الراقص للعرض المسرحى، فهو عامل أساسى يساعد على خلق المصداقية المعبرة عن أطر " الثقافة الشعبية المادية " لكل جماعة من جماعتى المنطقتين. فلم يكن المقصد هنا هو عكس الجانب الخارجى للمظهر

والإطار العام للعرض المسرحى ، وما كان بوجوسوافسكى يرمى إلى أن يضع هذا الديكور الواقعى فوق خشبة المسرح باعتباره شيئا إضافيا ثانويا ، بل من أجل أن تتخلق الثقافة الشعبية الروحية وتتجسد أمام أعين المتلقى ، غير متجاهلة قوى الشعب الحقيقية ؛ دون القيام بالإخلال بقيمه الأخلاقية الإنسانية.

وصحيح أن " العمل الاستعراضى الغنائى " الذى ألفه بوجوسوافسكى وأخرجه ؛ كان عملا مسرحيا مقصودا فيه وعى مؤلفه بالفكرة ، ولكن حقيقته كانت تكمن فى ثنايا تلك الأطر الشكلية التى تصيغ المواقف والصراعات الممتزجة بنسيج الأحداث ؛ وهى لا تقلل من الخصائص الأدبية للعمل المسرحى ؛ ولا تضعف من مصداقية المسرحية فى مواجهة الناهبين النازقين ، والحروب القبلية ، والخيانات والزخم المادى ، والأخلاق المنهارة ، والحب العاجز ، وكل ما تنكسر أمامه القلوب ، ولا قدرة الحب فى الارتفاع سموا وشموخا ، والبحث عن توثيق عرى روابط الإخوة ، والمفهوم الحقيقي للشرف ، ذلك الذى يعد جزءا لا يتجزأ من الإنسان بكليته وكيانه. هذه هى الأسس والمبادئ الجوهرية التى تتواصل ، وتتفجر حياة فى ميراث الشعب البسيط ، الذى يمارس تقاليده ويحيا تراثه الإنساني ، محتفظا فى ذلك بكنوز " الثقافة الشعبية المادية والروحية ". إن العرض الأول للعمل الاستعراضى / الغنائى لبوجوسوافسكى قد خلق وصيغ من جذور الفلكلور ، ليس باعتباره مجرد تجميع لمهمات مسرحية (قطع إكسسوار) إتنوجرافية ، بل هو - قبل كل شئ - تظاهرة فنية وإبداع مسرحى ، تكون مصادره نابعة من الخيال الإبداعي للمشاعر الإنسانية أكثر من كونه مجرد تجميع حسابى واع منضبط. وبصرف النظر عن كونه فنا من الفنون الشعبية أو قيما روحية خالدة ، إنما هو ثراء إنساني يولد منه العمل المسرحى.

فمن تراث المنابع تمتد جذور شجرة الشعراء الرومانتيكيين ، مبدعى أهم الدرامات المسرحية التى تعد واجهة حقيقية للأدب المسرحى القوى البولندى. إننا نرى فى الشعر البولندي الرومانتيكى تأثرا كبيرا واستبشارا واستنفارا للتراث الشعبي البولندى وتكثيفا عميقا لنموذجه ، وتختلف اختلافا واضحا عن التراث الشعبي الأوربي برمته ؛ لأن الشعر يحيله إلى إبداع له خصوصيته ، يصعب ترجمته إلى لغات أخرى ، وإحالته تماثلا مع حساسية شعرية أخرى ، تعبر عن أقدار شعوب أخرى وأخلاقياتها.

فالسمة الشعبية المتسم بها الشعر الرومانتيكى البولندي له طبيعته الميتافيزيقية والأخلاقية الخاصة. فهو لا يستخدم اللهجة ، ولا يستأثر بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوارات) الأتنوجرافية ؛ بل إنه يقوم بتغييرها وتعديلها فى أبيات شعرية تتفجر حكمة ، وعقيدة ، وعدالة ، وبساطة ؛ تحاول البحث عن حقيقة الإنسان داخل عوالم من قطاعات شعبية تحيا فى أعماق القرية البولندية ، وفوق أراضى الدولة البولندية القديمة. فأشعار آدم ميتسكيفيتش (٤) إنما تقوى فى قصائده ومسرحياته الشعرية تلك المشاعر والعقائد. ولعل أبرزها إحدى قصائده التى تعبر عن فتاة من البسطاء تواصل حبها وعشقها لحبيبها رغم موته ، محاولة بهذا العشق المخبول ملاقاة روحه فى عالم غريب عنها. هذه القصيدة وتلك المشاعر الإنسانية المذكورة ، غير موسومة بثقافة المدينة المريضة ، وغير مهتمة بمرضى الحسابات الدقيقة للفعل الإنسانى ، وإنما هى نبت طبيعى يعبر عن الصياغة الطبيعية للوجود الروحي الإنسانى ، وليس مجرد تعبير أجوف عن أقوال تتسم بالبرود "لحكيم له عين زجاجية".

واحدة من أجزاء هذه الأعمال القومية للشاعر الرومانتيكى ميتسكيفيتش هي مسرحيته الخالدة الذكر " الأجداد - Dziady " (٥) فهو اعتراف شعري ضمني لعقيدة الشعب البولندي المؤمنة بوجود الأرواح ومعايشتها للإنسان أثناء وجوده فى حياته وقبل مماته ، وفى هذه الرابطة رابطة توثق عرى الأحياء بأرواح موتاهم الذين يحتاجون تارة مساعدتهم ، وتارة أخرى محاكمتهم ؛ لأنهم - على سبيل المثال - لم يتحملوا مصاعب الحياة فهربوا فى الموت ، ولم يتخذوا موقف المسئول عن الأمة ، وتسببوا فى إصابة إخوانهم من الشعب باليأس والقنوط ، عندما وقف أولئك بلا مشاعر أمام مطالبهم بالعفو عنهم والرحمة بهم.

إن منطقة الميتافيزيقا غير المستمدة من العقائد الدوجماتية المؤكدة عن غير دليل أو بينة ، إنما تستوحى المشكل الشعري الذى يتخذ البشر مادته فى التعبير الإنساني داخل الدرامات الرومانتيكية ، وتنشئ علاقات حاضرة حيه مع تراثها ؛ ويصبح الفن جزءا من العقيدة ، ونسيجا من الحياة. ومن أهم "ثيمات" هذه الأعمال الدرامية هي الحوار مع الإله والاقتراب منه ، كأى حوار مع أى شريك عادى ، حيث يقطن هذه الإله عالم هذه الدرامات ويسكن داخله ، وبنفس القوانين والمواثيق التى تحياها الشخوص الأخرى من البشر والملائكة

والأرواح والأشباح ، هذا المسرح المذكور آنفا بكل تفاصيله الدقيقة ؛ يغدو مسرحا يتسم بشموليته واحتوائه للبشر فى كل مكان وزمان.

فالدرامات الرومانتيكية التى لم يكن بالإمكان تقديمها فوق خشبات المسرح البولندى آنذاك لأسباب سياسية ، كانت تمثل نوعا من التحدى للمخرجين المعاصرين فى القرن العشرين. فى منتصف القرن التاسع عشر كانت هذه الدرامات المسرحية تعد - من وجهة نظر نقاد تلك الحقبة - نصوصا للقراءة ؛ وغير صالحة للعرض ، ليتضح فيما بعد - أى فى بدايات القرن العشرين - أن هذه النصوص كانت مكتوبة عبر منظومة من الأطروحات التقنية / المسرحية الواعية بخشبات المسرح الرومانتيكى. وكان يمكن أن تتضمن أعمال الكاتب المسرحى آدم ميتسكيفيتش (رائد المسرح الشعري) ، ومن بعده زيجمونت كراشينسكى [٦] - بطزاجة أفكاره وشمولية إبداعه - منظومة من مفردات العرض المسرحى الواعية بوسائل تقنياتها لاقت صعوبات تعوق تحقيق ذلك : فالملائكة والأرواح كانت تطير بأجنحتها طيرانا مائلا؛ يميل بمساره من أعلى خشبة المسرح نحو أرضية المسرح ، أما اللوحات التى ظهرت فيها تلك الأشباح والملائكة ، جاءت من آلات تشق من خلالها طريقها فى محيط أشكال متعرجة خلف ستارة شفافة من النسيج القطنى الرقيق تفصل ما بين مواقع خشبة المسرح. وبعد الولوج فى أطر الإخراج الرومانتيكى mise en scéne ، فإن هذه الروابط التى تربط ما بين الدراما ومفردات اللغة المسرحية التطبيقية كادت أن تختفى. وكان يصعب تصور وجود هذه الروابط من جديد ، **إلا أنه فى بدايات القرن العشرين وفوق خشبات المسرح البولندي ، فى سنوات العشرينيات والثلاثينيات يظهر جليا قسم كبير من "ريبرتوار" المسرح البولندي فى جميع المسارح تقريبا ما يكاد أن يكون فى معظمه مادة للعديد من أهم الأعمال التجريبية المتسمة بقدر كبير من الجرأة فى الطرح والرؤية والتفسير.** كان ينبغى لعالم التصورات الميتافيزيقية والشعبية أن يجد تجسيدا حيا فوق خشبات المسرح ، وكان بالإمكان أن يتجسد أكثر نضجا ، وفى الوقت نفسه يترجم إلى لغة شعرية حديثة معاصرة ، يتكامل فيها نسيج اللغة المسرحية. إن تجربة صياغة العالم المسرحى ، المتضمنة خيالا شعبيا مسكونا من قبل الأرواح داخل تلك الشخوص المسرحية ؛ المنبثقة عن الأشكال السينوغرافية المتسمة باتجاهها التشكيلى التكعيبى - والتى استفاد منها المخرج ليون شيللر من "السينوغراف انجى بروناشكو" - غدت إنجازا فنيا ومسرحا تجريبيا خالصا.

فخشبة المسرح تنقسم إلى فضائين (فراغين) توضع فيهما مكعبات الصليب داخل سجن الأروقة ، وكذلك المحراب الشعبى داخل المقبرة ، لتصبح الخشبة أرضا ومقرا بالغى الدلالة والتوظيف ، حيث يرسم ليون شيللر داخل هذه المواقع حركة المجامع (الكومبارس) من الممثلين يؤدون أدوار الفلاحين بحركاتهم المتموجة ، وجماعات الفقراء والمساكين بحركاتهم الجالسة / الساكنة.

وفى مسرحية (الكوميديا اللا إلهية - Nie - Boska Komedia) المتسمة بغضبها الثورى وروح التمرد للشاعر المسرحى زيجمونت كراشينسكى نشهد فيها مولد " النمط " أو الموديل ، الذى كان أنموذجا مثاليا جديدا " للمسرح الشمولي " البولندي فى أربعينيات هذا القرن.

لقد ألهمت هذه الخيالات الشعبية بقيمها الروحية أرواح الشعراء الكبار ، فخلفوا أعمالا ذات طابع أدبي قومي رفيع ، تستثير قرائح المبدعين من المخرجين المسرحيين والتشكيليين / السينوغراف فيخلقون إبداعات مسرحية تتسم بالخلود.

لقد نهل الشعراء / كتاب الدراما ومبدعوا المسرح مايطلق عليهم بتيار " بولندا الفتية - Mloda Polska " من المنابع الشعبية والمصادر الرومانتيكية. وهى فترة تغطى البدايات الأولى من القرن العشرين. ويشغل الشاعر / الكاتب المسرحى / والفنان السينوغراف والمخرج " ستانيسواف فيسبيانسكى (٧) - Stanislaw Wyspianski " فى شخص واحد ، مكانة جوهرية فى خريطة هذا التيار. فـفكرته المسرحية ، وإبداعاته الدرامية ، وتطبيقاته المسرحية قد أيقظت إهتماما حيا لواحد من أهم المفسرين المسرحيين فى حركة الإصلاح الكبرى : " إدوارد جوردون كريج (٨) - Edward Gordon Craig " ؛ ففي مجلته " القناع - The Mask" نشر كريج دراسة خصصها عن فيسبيانسكى بقلم المخرج المسرحى البولندي الكبير ليون شيللر.

فالقريه البولندية إذن الواقعة فى ضواحى المدينة كراكوف ، تستحيل موقعا لأحداث بضع مسرحيات للكاتب المسرحى فيسبيانسكى ، حيث يستفيد الشاعر المخرج من هذا النبع الشعبي الذى لا حدود له كما يستلهم جوهره ، ومن أكثر الوسائل والطرق الجديدة إثارة ، فينجح فى تشكيل مادتها داخل مسرحيته ذائعة الصيت " حفلة زواج - Wesele ". وبجوار مسرحية " الأجداد " لميتسكيفيتش ، نجد أن " حفلة زواج " هي العرض المسرحى التالى ذو التقاليد المسرحية العريقة فيما يخص أطروحة التجريب المسرحى الجديد. وباستعارتنا لمفاهيم النقد الفرنسية

للمنظر المسرحي Du Bos الذى عاش فى القرن الثامن عشر ومؤلف الكتاب الهام : " Réflexions critiques sur la poésie et la peinture " **يمكن أن نعد " حفلة زواج " مدخلا جيدا أو معزوفة موسيقية ؛ بدأت بها حركة التجريب المسرحي البولندى علاقتها بالفنون الشعبية ، وفقا للمفهوم الحرفي لمصطلح " Partytura " لخصوصية المغزى فى تكوين العمل الموسيقى.** فالإيقاع يهب هذا العرض المسرحى الشعبي موسيقى يعرفها جميع البولنديين ؛ ويغنونها عبر رقصات **الكراكوفياتكا والمازوريك وأوبيرك** ، وهى رقصات بولندية شعبية أصيلة. وفى القرية الواقعة بضواحى كراكوف حيث تدور فيها أحداث العرض المسرحى ؛ وداخل هذا البيت المتواجد بالفعل تحيا عائلة ريفية مثقفة. وتقام فى هذه القرية - كما يحدث فى الواقع اليومى لكل قرية - " حفلة زواج " ؛ عرس لفتاة قروية يتقدم الزواج منها شاعر من مدينة كراكوف. هنا عالمان مختلفان عن بعضهما البعض ، يشتركان معا فى شعورهما بالأزمة المأساوية القومية التى تهدد الوطن الواحد والانتماء إليه. فباسم القضية القومية يحاولان أن يتفاهما ويتواصلا ، لكن الأهداف النبيلة والمساعى الحميدة من الجانبين لا تكفى ، فيواجهان مصيرا مأساويا مؤسفا.

فالفلاحون المرتدون أزياء شعبية مزركشة ؛ ومزخرفة بطريقة بديعة ، يتكلمون بلهجاتهم المصاغة صياغة شعرية ، يلقون بالمقاطع الشعبية الشائعة ، فتغدو ظاهرة " فينومينولوجية " تبحث فى وصف الظواهر الواقعية وتصنيفها مع اجتناب كل تأويل أدبى. يتسم البيت الريفى بزخارفة الملونة التى تصبغه من الداخل ، وهذا البيت أو الكوخ الريفي ذو التقاليد العريقة هو المكان الذى تقع فيه الأحداث ، ويشمل المكان قطع الأثاث الريفى ، وغيرها من المواد التى تحمل داخلها خصائص شعبية ، ودلالات فلكلورية ، وتشيد واقعا مسرحيا يتسم بصدقيته المميزه بالأصالة ، فالموسيقى أحيانا ما تمنح الحدث والكلام إيقاعه ، وأحيانا إخرى تمثل خلفية للأحداث ، ترتبط أوثق الارتباط باللهجة الشعبية ، والتراث الشعبي وتقاليده ، وبالأزياء المحلية وبالأكواخ الريفية. تتناول جميع هذه العناصر داخل قالب من الحداثة والجدة فى فعل الإبداع المسرحى المتميز بقيم تشكيلية ذات مرتبة رفيعة. فالتميز الفنى الخاص " لحفلة زواج " عند فيسبيانسكى يأتى من أنها ملمح جوهري لظاهرة متفردة ، غير متكررة فى الإبداع المسرحى البولندى. وعلى الرغم من أنه قد تواصل فيما بعد هذا النوع من التجارب السائدة على هذا النهج ، وقامت بتطوير هذا النوع

من الدراما ، إلا أن هذه التجارب لم تصل إلى عمق التجربة الأم " حفلة زواج " للكاتب / المخرج فيسبيانسكى ٠

لقد سبر فيسبيانسكى أغوار أرض التراث ، كي يبحث فيها عن المنابع الحقيقية الثرية للفنون الشعبية ليس باعتباره مؤلفا مسرحيا لهذه التجربة فحسب ، بل لكونه مخرجا مفسرا وسينوغرافيا٠ وعند تقديمه فوق الخشبة هذه الدراما فإنه يؤلفها خصيصا ليعبر فيها عن مرحلة تاريخية سياسية تمثل فقرة من فقرات التاريخ البولندي ، فجده قد استلهم واستفاد في ذات الوقت من ذلك الزخم من تقاليد المعمار الإقليمي الحى ، وثراء الزخارف الشعبية ، ومختلف أنماط الفنون التطبيقية٠

وعند إبداعه لهذه النماذج الشعبية التى عكست بالضرورة حاجة خشبة المسرح لها ، استطاع فيسبيانسكى أن يحيلها إلى محاولات استثنائية من القيم الفنية المسرحية المتفردة٠

لم يكن عمله السينوغرافى مجرد خلفية أو إطار خارجي ، بل موقعا حقيقيا موظفا لخدمة الأداء المسرحى ، اتخذت فيه مفردات العرض المسرحى من مواد متنوعة ومهمات مسرحية (قطع إكسسوار) وكذلك الألوان المتناسقة ، قيما رمزية تحمل فى فحواها دلالات ومعان متسمة بخصوصيتها الفنية٠ لقد غدت هذه السينوغرافية - فيما بعد - إلهاما لعدد غير ضئيل من فناني المسرح٠ **كانت فى ذاتها إنعكاسا لظاهرة الحداثة المسرحية الجديدة ؛ وفى الوقت نفسه حددت إتجاه حركة الإصلاح المسرحية الكبرى داخل المسرح البولندي فى القرن العشرين ٠**

ويعد ليون شيللر (٩) - الذى ذكرناه آنفا - أكثر أولئك المبدعين إستمرارا لفيسبيانسكى واقترابا من منهجه٠ **فشيللر هو مبدع نموذج " المسرح الشمولي - Teatr Uniwersalny "** البولندي ، استفاد فيه من نظريات فيسبيانسكى وتطبيقاته ، وكذلك طور التيار المسرحى " الشعبي والطقسى " فى عرضه المسرحى " باستوراوكا - Pastoralka "(*) الذى تعود أصوله إلى العصور الوسطى ، حيث يعكس مولد السيد المسيح

(*) إشترك المترجم كممثل فى هذه المسرحية الطقسية حيث قام بأداء دور " الملك بالتزار " فى أثناء تقديمها بالمسرح الحديث (Teatr Wspóùczesny) فى بولندا من إخراج ماتشى إنجلرت - Maciej Englert

وكذلك عيد قيامته ، مثله مثل المسرحية . فهى تعتبر" الأجداد " ملمحا رئيسيا من ملامح تاريخ المسرح البولندي ، تحمل سماتها البساطة الشعبية الخالصة ، والبدائية ، والتطهر ، والشاعرية. لقد تناولها شيللر كذلك باعتبارها طقسا مخرجا زاخرا برقصاتها الشعبية ، وأغانيها القديمة. وبنفس مفهوم " الشعور والعقيدة " التى تتصمنهما عروضه المسرحية ، وبساطة إخراجها وتجسيدها بهذا القدر من الإيمان الخالص ، مما دفع " بباستوراوكا " أن تصبح جزءا لا يتجزأ من التراث الإنساني البولندي وعقائده ، يصعب استنساخه أو تكراره داخل أشكال من المؤثرات المسرحية الجوفاء ، وزيفها ؛ وبمهمات مسرحية " قطع إكسسوار " مقلدة منسوخة.

فى النصف الثاني من القرن العشرين عاد شيللر- فى نهايات الفترة التى أبدع فيها ، وكذلك تلاميذه وحواريوه - إلى التراث الطقسى / الشعبي ؛ حتى عند " أجداد " ميتسكيفيتش ، نشاهد بوضوح بالغ رغبة حقيقية لديه فى التعبير عن الجانب الطقسى الذى يؤدى دورا كبيرا فى العمل المسرحى. ورغم أن هذه المحاولات ، وتلك الخطوات الرامية إلى هذا الاتجاه ، وذلك المقصد ، تثمر بثمراتها الحسنة لصالح العروض المسرحية فيما بعد ، إلا أنها لم تبذر بذرتها الفعلية فى بطن أرض الإبداع المسرحى ؛ ولم تخلق نموذجا جديدا ، يعود إليه بشوق ورغبة حقيقيتين - الجيل الأحدث من المخرجين والسينوغراف ، ولم تعد تشغل مكانة رئيسية فى تيار الإلهام المسرحى والاكتشافات الإبداعية البولندية الجديدة.

لقد خدم المسرح البولندي المحترف إحترافا خالصا التراث الأوروبي فى أفضل صوره ، ونهل فى نفس الوقت من الدراما العالمية الجيدة ، واغترف الكثير منها لصالحه ، طامحا فى هذا إلى إحداث رابطة تصل القضايا ذات الطبيعة الإنسانية ؛ والمتسمة بشموليتها ، بالمخاطر والهواجس القومية ذات الطابع المحلى. **فالتجريبيون المسرحيون المعاصرون الكبار " كتادووش كانتور** (١٠) - Tadeusz Kantor " و " يوزيف شاينا - Jozef Szajna (١١) " و " ييجى جروتوفسكى (١٢) - Jerzy Grotowski " و " ميرون بياووشيفسكى - Miron Bialoszewski " غير المعروف خارج حدود بولندا - قد شيدوا عالما ممتزجا بالعبث متكسرا مفككا ليقوموا بعد تفكيكه وتقطيع أوصالة ، بإعادة بنائه من جديد فى نسق وترتيب جديدين غير تقليديين ، يقوم على إشكالات أدبية تشكيلية متجددة معاصرة ، وقد عبروا فى هذه الصيغ المسرحية عن آلامهم الذاتية ، وهواجسهم وكفرهم بالقيم البالية. وقفوا

بالمرصاد ضد قيم **الكائن الإنساني** - (homo humanus) في تجاربهم المسرحية وعروضهم المتضمنة المأساة الإنسانية لأبطالهم الواقعين تحت حافة إنهيارات القرن العشرين ، ليعرضوا من خلالها حالة من الفوضى ؛ والمخاطر المهددة للإنسانية ؛ والعالم الذى نحيا فيه ؛ ونعانى فيه من عذاباته.

إن عالم الشعر والعقائد الشعبية ، ذلك العالم الذى نملك فيه عدالة غير عادلة ، يستحيل الرجوع عن أحكامه ، هذا الشعور الوطنى الخالص المغمور فى أعماق بحار التراث والتقاليد ، والعادات ، والطقوس المغموسة فى طابع صوفى شعبي ؛ غدا كل ذلك كمقاطعة محاطة بأراض أجنبية ، جزيرة قفراء منعزلة يصعب إختراقها ؛ لتحل محلها صيغ زاخرة بفنون تطبيقية مزخرفة ؛ تتسع رقعة استنساخها ؛ وتعرض للبيع.

" فالتجريب " الذى يتواصل مع جذوره من جديد ، ويستغل طورا من أطوار الفلكلور المتنامى - يعد داخل بولندا - فى ظنى - مرحلة لحظية تاريخية فى طور من أطوار تجريب المسرح البولندى. ينبغى على مجرب كهذا أن يكون فى الأصل والنبت شاعرا فوق خشبة المسرح ، لأن الشاعر فقط إنسان متميز ، لديه قدر من الحساسية البليغة ، وخيال مسرحى مبدع ، يقارن بذلك " الشيخ " الذى يقود التظاهرة المسرحية العربية " تعازى الحسين " ، عندما يجمع عبر خيط قطنى رفيع دموع الباكين الحزانى ألما وحزنا لموت بطلهم الحسين ، ويضع دموعهم فى " قنان " تحفظ به ، لأنها تملك خاصية سحرية فى شفاء المرضى ، وهو اعتقاد شعبي يسرى بين نفوس الجماهير / المتلقية / المشاركة فى العرض المسرحى ، هى أشبه ما تكون بمسرح أنطونين أرتو في مسرحيته " القديس الباكى " ، ونكتشف ذات الصدى عند جاك كوبوه كذلك ، عندما قدم في مسرحه إحتفالات أعياد قطف العنب فى بروفانسيا.

لقد اجتمع المثقفون والفنانون المسرحيون معا داخل بولندا ، ممثلين لمختلف الأوساط والمراكز الثقافية المسرحية العالمية ، ليدرسوا مجتمعين ظاهرة " **صياغة الثقافة الإنسانية في نهايات القرن العشرين وعلى مشارف القرن الواحد والعشرين** ". (*)

(*) يعود تاريخ هذا اللقاء إلى عام ١٩٧٥ بولندا.

فاللوحة يشوبها اللاوضوح ويكتنفها الغموض ، عندما نصف ما آلت إليه حالة الفن المسرحى الحديث ، الضائع ، والمفتت ، غير المتيقن من الغد ، غير الواثق من إمكاناته وقدراته ، في مواجهة النظم الديكتاتورية والشمولية ، والتعصب القبيلى العنصرى. إن دور المسرح المتواجد في نهايات القرن العشرين ، عليه أن يضئ تلك التظاهرات المتسمة بالأمل ، ويضئ أكثر أولئك الراغبين في تشييد مراكز إبداعية خلاقة ، تقف بالمرصاد ضد الحدود القاطعة ما بين ثقافات الشعوب وقوميتها. لتصبح مراكز تمثل الشخصية الإنسانية تمثيلا واضحا ، وتعبر بوضوح أكثر عن الهوية الفنية المعبرة عن أوطان البشر الصغيرة : فهذه الأوطان الصغيرة إنما هى حدائق غناء من الشعر الممنوع ، وفنون التصوير الحرة ، والموسيقى التى تعزف للقلوب والعقول فتزيد استثارتها ، وكذلك المسرح الذى يجد في التجريب مرفأه. ينبغى حماية هذه الفنون بكل ما أوتينا من قوة قبل فوات الأوان. ففي ممارستها نشعر بالأمل ليس فقط في العثور على مصادر الإبداع التجريبى الحق ، بل لخلق الهوية الثقافية القومية الإنسانية لفنوننا التى تحيا على التراث ، وتجد فى الفلكلور درعا واقيا لتجريب المستقبل لا ليتوقف ، بل ليرهص بمسرح ينبض بالحياة لا يموت ، أو يحيا فقط في متحف التاريخ.

الفصل الثالث

الممثل- مجرب أساسى في المسرح التجريبى المعاصر

إن أكثر النزاعات الفنية اشتعالا حول التنظير المسرحي وتطبيقاته في القرن العشرين كان وما يزال - **الممثل**. لقد رفض أن يوهب حق الإبداع، بل أريد لفظه من المسرح. تقرر أن يستبدل بماريونيت متفوقة. حاول البعض أن يحيله إلى دمية. عشقته النظارة ووضعته في مرتبة العبادة، أحبوه هو؛ ولم يلقوا بالا إلى المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحي، الذي يعد المبدع الأساسي للعرض المسرحي وكاهن الفن. وضعوا هذا الممثل في فضاء مسرحي جديد غير مريح له. غيروا من ملامحه، بل وشوهه البعض. أخذت منه عنوة كل وسائله الفنية وانتزعت، لتحل محلها وسائط جديدة، غريبة عن طبيعته. اضطر للقيام بنوع من التدريبات غير النمطية والمجهولة له. ورغم ذلك لم يعثر له التجريبيون عن شئ أو شخص يستبدلونه به في المسرح بشكل ثابت لا يتغير.

وتبدو مشاعر الجماهير تجاهه، ما بين ألا رغبة - غير قائلين الكراهية - وبين العبادة، وتسبب عن هذا التناقض في تلك المشاعر، أن انعكس هذا على ذوات الممثلين أنفسهم؛ بداية من ممثلي المسرح النجوم في القرن التاسع عشر؛ حيث حب الذات؛ والإيمان بالخرافات؛ يصعب تحملهم؛ مغرورون؛ محبون لأنفسهم؛ لا ينصتون لأية لوائح ولا حتى لتعليمات المخرج وأوامره؛ لا يراعون أحدا أو شيئا سوى أنفسهم، ولا حتى صالح العمل الفني - كانوا هكذا دوما في عيون مبدعي المسرح من المصلحين الكبار والمجربين الجدد الذين قاموا بتغيير موديل المسرح وغيروه تغييرا شاملا.

" **ليس التمثيل على وجه العموم فنا** - يستطرد كريج [1] مبرهنا - **فلن يحدث ويصبح الممثل مبدعا. فإن أراد مسرح الاستفادة من خبرته، فإن الممثل سيغدو هنا منفذا. إن كل عمل مسرحي ما هو سوى نتاج لحدث واع متكامل، غير خاضع للمهارات والمواهب. فالإنسان هو مادة، وخالق مبدع في وقت واحد، يخضع للعاطفة أكثر من خضوعه للفكر. جوهر العاطفة هو أنه بداية يخلق، ثم يدمر فيما بعد نتائج إنجازه. وهكذا يولد الحادث العارض أو الصدفة التي تقتل الفن. فالفن تبنيه وتشيده فقط بنية واعية دقيقة دقة بالغة الدرجة من الألم. إن لفظ الممثل** - يؤكد كريج صارخا وغيره من

المصلحين المسرحيين المجربين - **هو لفظ في الوقت نفسه لوسائطه المستهلكة ، التى بفضلها ساعدت على نمو الواقعية المسرحية وازدهارها !! "**

وينشأ تناقض بشع بين الممثل - يؤكد أولئك الذين أرادوا أن يلفظوه من المسرح - وتلك المادة غير العضوية المتواجدة فوق خشبة المسرح. فنحن نشاهده تحت سماء إصطناعية ، ومن وراء خلفية مرسوم عليها الطبيعة ، وبين قطع " براتيكابلات " توحي بوجود طبيعة غير هادئة ، ومصدر للضوء يقلد غروب الشمس ، يكون فيه الممثل المادة الحقيقية الوحيدة التى تشارك في صنع الوهم المسرحي. **" إن فكرة إيجاد " الماريونيت المتفوقة " كانت أثرا بسيطا مترتبا عن هذا الوجود الأولى للممثل. لم يكن المقصود أن تتواجد فوق الخشبة دمية أو عروس** - يدافع عن فكرته إدوارد جوردون كريج - **فالأصل في وجود الدمية أو العروس كان نموذجا حجريا يرجع تاريخه إلى المعابد القديمة. أما " الماريونيت " الحالية فتمثل إحلالا لشخصية الإله المعبود. "**

إلا أن هذه الشخصية الجديدة (الماريونيت) - كما يلاحظ كريج - خصيصة غير عادية ، وهى أنها تمثل الطابع الاصطناعى الثمين أو النبيل. وجميع أحداثها وكل ما تقوم بفعله يتخذ سمة رمزية.

لسنا فى حاجة إلى الدفاع عن أى مصلح مسرحي أو الوقوف بالمرصاد ضد فكرته وما آمن به. علينا - رغم ذلك - أن نؤكد على أن " الماريونيت المتفوقة " - عند كريج - كانت فكرة ، ولم تكن مجرد اقتراح محدد للمسرح. ويصعب علينا أن نتصارع مع أفكار. حتى كريج نفسه لم يكن متوافقا مع نفسه فيما يخص الجانب التطبيقى والنظرى في منهجه ونظرياته. دائما ما كان كريج يتحدث عن الممثل باعتباره واحدا من منفذى المسرح الجديد. حاول كريج فقط أن يغيره ، يجعله أكثر نبالة وأصالة. كان متعطشا وراغبا في إيقاظ خياله الإبداعي وإستثارته ، أراد أن يعمق من ذكائه وفطنته. طالب الممثل أن يلفظ حرفية الإيماءة وواقعية " التون " لصالح التعبير الفنى الخالص ، الذى كانت له أهمية رمزية وقيمة شعرية. دافع بهذه الطريقة عن جماليات لغة المسرح التى لا نقابلها يوميا ؛ ذلك المسرح الذى كان دائما مقرا للدهشة ومكانا للإعجاب ، وملتقى للأحداث الفجائية والعارضة ، والتى على المسرح إبداعها ، وخلق عالم مستقل له وليس قريب الشكل من الواقع.

وفي مجمل القول ، نلاحظ أن أولئك الذين لفظوا الممثل من فوق خشبة المسرح ، كانوا يشعرون بالكراهية تجاه الماكياج وأى تغيير في الوجه• لم يريدوا ثرثرة كلامية ، أحبوا الصمت أكثر، وقفوا بالمرصاد ضد التصنع والزيف• فالجميع بداية من كريج - مرورا بفاختانجوف ، وبيتر شتاين ، وصولا إلى تادووش كانتور - أحبوا ممثليهم بطريقتهم الخاصة• عندما وافق كريج أن يتحاور مع جاك كوبوه في فلورنسا فإن هذا الحوار بعد فترة وجيزة كان ينعرج نحو مشكلة التمثيل : " **لا أؤمن بالممثل** - يستطرد كريج - **قد تكون هذه نقطة من نقاط ضعفى " [...] إن السبب الأساسى في رثاثتهم ، أنهم دائما ما يسرعون في تمثيل أدوار أخرى دون استعداد أو فهم لها ، إنهم يمثلونها بشكل آلى غير مقنع أو منطقى "•**

لقد فكر كريج بأن يتخصص فريق الممثلين في فرقة من الفرق المسرحية لتمثيل شكسبير فقط أو موليير على سبيل المثال• وفى لحظة من لحظات الحوار الدائر بينهما - يسجل كوبوه في مذكراته - " **يقف كريج• بدون قبعة ، يهز كتفيه ، يحرك عصاته داخل المقهى ، يقلد سلفستير (ممثل) وإيرفينج ، وأمه (الممثلة إلين تيرى -** Ellen Terry)• **أه !** - يستطرد كريج قائلا - **إذا سمعت يا سيدي كيف تضحك ، إذا شهدتها يا سيدى كيف كانت بفينسيا ، وكيف هربت واضعة إصبعها فوق أنفها ، كيف طالبت (كراكيان) بأن يمنحها الخاتم ، وقد رفض إعطاءها إياه ، كيف جرت وراءه ، وكيف خرج هو من خشبة المسرح ، وهى ترسل إليه قبلتها في الهواء •• شئ فظيع !!•• شئ فظيع !! "**

هذا هو صاحب فكرة "الماريونيت" والذى عاد إلى مذاكرته ليستبطن أرواح الممثلين ويصورهم كيف يمثلون ، فهم لم يقتربوا في تصوره من الفكرة الإصلاحية لمسرحه• ولم توجه كريج مشاعر شخصية تتسم بالشفقة ؛ بل إن أكبر جزء نقدى لم يكن إلى أمه كممثلة بل إلى الممثل الإنجليزي الأشهر هنرى إرفنج :

> " **•• فكرت طويلا اليوم في إرفنج** - يستطرد كريج حالما- **تساءلت لماذا كان أعظم ممثل شاهدته في حياتى ؟!•• ربما لأنه في كل ما كان يؤديه ، يعزف (تونا) أو (تونين) على الأكثر ، سواء كان هذا في حياته اليومية أو فوق خشبة المسرح ، سائرا أم جالسا رافعا قبعته• عندما كان ينظر إلى شخص ما فإنه يرفع قبعته عدة مرات!"**

في هذين التونين المرتفعين لمس كريج أهم سمة من سمات فن التمثيل. ومع غرمه كريج بردود أفعال الممثل، إلا أنه بعد بضع سنوات من اللحظة التى صاغ فيه فكرة " الماريونيت " نسج تعريفا جديدا مفاجئا يتسم بسمة جديدة " [...] **الماريونيت هو ممثل** - يؤكد كريج - **زائد نار ناقص أنانية** " ويبقى التساؤل واضحا : أيمكن ممارسة مهنة التمثيل دون أن يكون الممثل أنانيا ؟!

وهكذا تشكك المجربون الكبار - المنظرون والتطبيقيون معا طوال القرن العشرين - في إبداع الممثل وقدراته، وفي الوقت نفسه كانوا معجبين بفنه. أعلنوا ضرورة لفظه من المسرح، وفي الوقت نفسه خلقوا صورته المثالية. ولهذا فإن مجمل الإصلاحات المسرحية التالية والتى أتت تباعا في فترات لاحقه - حتى تلك الإصلاحات المعاصرة لنا - كان لها منظور ورؤية محايدتان تنظران من فوق إلى الممثل. ولذلك فإن أية إنجازات مكتشفة لم ترعه حق الرعاية، ولم تضف جديدا إلى تلك الرؤية الفوقية أو تعدل منها. فالوقوف تهديدا ضد الممثلين يعنى أننا نقتل فيهم طموحهم، حتى أولئك الممثلون الذين تكيفوا مع الإصلاحات الجديدة، اضطروا أن يقوموا بمهام جديدة تتلاءم بدورها مع تقاليد مسرحية أخرى.

كانت المشكلة الجوهرية - إذن - هى ذلك التلاؤم مع قضايا الإبداع الجديدة ؛ أو استعداد الممثل لأن يشكل نفسه في نماذج متباينة من التجريب المسرحى، وكذلك انحسار حرية إبداعه وتقييده. ويهيأ لى أنه في كل مرة نحاول فيها مناقشة هذا المشكل الفنى (فن الممثل) ينبغي علينا نقاشه تبعا للرؤية الأساسية لمبدع التجربة المسرحية. ومن هنا نحن لا ننظر إليه عن وعى بأنه يمتهن مهنا فنية أخرى متعارفا عليها : كالإخراج أو أن يكون المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحى، أو سينوغرافيا ؛ بل نناقش الأمر ونحن نخلص الممثل من إمتهانه مهنة التمثيل بشكل تقليدى. فهل المسرح نتاج جماعى أو نتاج فردى ؟! وما ذلك الإبداع المسرحى الخلاق - رغم وجود بعض اللوائح الفنية المقيدة له - الذى يمكن أن يكون إبداعا مسرحيا واضح الهدف والتناول ؟

تختلف النظرة والرؤى فما يطلق عليه بالمقومات الشخصية للممثل، في نوعية اشتراكه مع العرض المسرحى وتواصله به، بمشاكل المهنة وأخلاقياتها. لقد ناقش رجال المسرح من المصلحين والمبدعين هذه القضايا والرؤى، وحاول المصلحون الروس إيجاد حلول لمختلف

الأجيال من الممثلين. وأحيانا ما تتباين هذه الحلول تبعا للأقاليم المسرحية أو للمدن التى يتواجد فيها مسرح. وعلى سبيل المثال كانت مدرسة قسطنطين ستانيسلافسكى [٢] معروفة محليا وعالميا؛ وتتمتع برأى إيجابى، وفى الوقت نفسه يختلف حولها المسرحيون في كونها تيارا مفيدا للممثل أو على النقيض من ذلك. **ويصعب اليوم مقارنة تجريب ستانيسلافسكى بتجريب مسرحى مماثل شائع. إنه تجريب آكاديمى له خصوصيته، وقد تمثلت في أنها أثارت المسرحيين المجربين، واستفزتهم في الوقوف بالمرصاد ضد ما هو نمطى أو تقليدى أو شائع بشكل اتصف بالتطرف والمبالغة.** ورغم ذلك فلابد لنا أن نكون واعين بالحقيقة التى ترى في تجريب ستانيسلافسكى - في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين - مع الممثل، أنه وقع فى ظل نظام تدريبى قاس؛ نتجت عنه مؤخرا تطبيقات تدريبية للممثل اكسبته مرونة في اكتشاف دوره في العرض المسرحى، وتدريب الممثل لنفسه. إنه تجريب كان يعد في زمنه من أكثر التجارب شجاعة على مستوى الطرح، لقد خلق نشاطا إبداعيا جيدا وليس نمطيا أو تقليديا، أثر كثيرا في خلق حالة من الاحتجاج والكراهية المنغرسة داخل أرواح المسرحين الإقليميين. ونشأ عدم فهم ستانيسلافسكى من أن معارضيه رأوا في نظام التدريب نظاما مغلقا متجمدا غير قابل للمرونة. **بينما آمن تلاميذه فيما بعد عن يقين باستاذهم ومقولته ذائعة الصيت: " النظام هو في عدم وجود نظام ".** ولابد أن يكون في هذه المقولة قدر من القناعة وبعض الوجاهه، مادام قد آمن به وبفنه وقيمته التنظيرية وتطبيقاته فنانون مسرحيون من أمثال: ميخائيل تشيكوف - Michail Czechow ولى ستراسبيرج - Lee Strasberg، وييجى جروتوفسكى [٣] - Jerzy Grotowski. وجروتوفسكى - كما هو معروف - هو واحد من كبار المجربين المسرحيين في النصف الثانى من القرن العشرين.

ورغم ذلك فإن فسيفولود مايورهولد [٤] كان واحدا من أولئك الذين تشككوا في أهمية أساليب الإخراج عند ستانيسلافسكى، رغم أنه كان تلميذه ومعاونه فيما بعد بمسرحه لفترة طويله. لقد أعد بيانا باعتباره ممثلا من الممثلين، مؤمنا إيمانا لاحد له بقوة الإبداع عند الممثل: [...] **هل نحن الممثلون** - كتب رسالة إلى فووجيميش نيميروفيتش - دانتشينكو [٥] في عام ١٨٩٩ - **مجرد لاعبين / مؤدين فقط؟!.. نحن نريد كذلك أن نفكر فيما نؤديه. نريد أن نعرف لماذا نؤدى، وما ذلك الذى علينا أن نؤديه، وما تلك الشخصية التى علينا أن نؤديها،**

وهل في أدائنا نـعلم أم نستفز ؟!. لذلك كله نريد أن نعرف ؛ نريد ، بل ينبغي أن نستوضح البـعدين الاجتمـاعي والسيكلوجي لمعنى فـن المسرحية ،... ، باخـتصار ، نريد أن نـقول إنـه في الوقت الـذى سيكون فيه الممثـلون علـى وعى بفكر المؤلـف ، فستكون الـنظارة - أنذاك - على وعى بالفن المسـرحى وبمـا تشـاهده فوق الخشـبة ". لقد ثار مايورهولد ضد أداة الممثل التى يعاملها ستانيسلافسكى بـجفاء وقسوة. أما تايروف فـقد وقف مهاجما نـظام مؤسـس " Mchat" وهو ستانيسلافسكى ، مؤكدا بأن هذه المؤسـسة تعامل الممثل " معاملة منحطة سافله ! ".

إن سيطرة الأدب في المسرح الطبيعى وكذلك غزو فـنون الرسم والتصوير له مؤخرا جعل المسرح - بوعـى أكثر أو أقل - يـبحث لـه عن منـقـذ وحمايـة. من هذا المنطلق ، ولـذات الأسـباب ؛ نجـد أن الممثل فـقد منذ زمن " نجوميته ". وكان خضوع الممثل كذلك للخط الموسيقى في النص المسرحى ، ولما يطـلـق عليه بهارمونيـة العـرض المسـرحى ، ولألـوان الخطـوط والتصميمـات السينوغرافيه ، دافعـا لـحب الممثل وشغفه لوسائط التعبير الجديدة ، والتخلص من الأدوات التعبيرية المزيفة أو الاصطناعيـة التـى خلـفها نـظام النجـوم. لكن هـذا الـنـظام الجديد " المتـحـفـى " الذى شـيده ستانيسلافسـكى ومعـاونوه فـي البحث الحرفى عن الحقيقة الحياتية في المسـرح بـدا وكأنـه حقيقـة كاذبـة ! ، لأن هذه الذريعة السببـيـة هـى شئ منـاقض : **فـالحقيقة الفـنية التـى تـقلد الحقيقة الحياتية تبدو زيفا.**

عند فعل الإبداع ، الممثل موجود ، وهو فعل صعب ونـادر حدوثـه. لذلـك فـإن المـادة المسرحية وأداة التعبـير لابد أن تكونـا لـدى الممثـل مترابطتين ترابطا عضويا ، ولابد للممثل أن يملك ناصية أدواته ، وفـي الوقت نفسه ينبغى أن يكون ممثلا موهوبا ، ليكون قادرا علـى إخضـاع إرادة الإبداع لديـه لمادتـه المسـرحية. وينبغـى كذلـك أن يكيـف نـفسه وفـقا للصيغ الجديدة والإطار الفنى المقترح فيصبح جزءا من نسيجهما.

إن جوهـر " طبـيعية " التمثيـل كـــان " المعانـــاة ". فـــتلاميذ ستانيسلافسكى - وكان تايروف ومـايورهولد من بـينهم - رأوا أن قـوى الممثل المبذولة نحو الوصول إلـى صدقيـة " المعانـاة " هـى في الوقت نـفسه حرمانـه من أى ذرة من ذرات الإبـداع ، ويصـل هـذا الاتجـاه بالممثل نحو حدود " الأمراض النفسية ". **لقد اعتمد التمثيل الطبـيعى على فكرة الاعتـقاد بوجود الحائط الرابع ، أى عـدم الاعتراف بوجـود**

نظارة ؛ بينما جوهر هذه المهنة " مهنة التمثيل " هو العلاقة الوطيدة والمتواصلة ما بين الممثل والنظارة !.

كان النقاش الدائم حول أسس تكوين التيار الطبيعي في المسرح سببا فى أن جعل تلاميذ ستانيسلافسكي يكتشفون صيغا فنية جديدة ، أدت بهم إلى الاهتمام بالشكل ؛ ورأوا بأن على الممثل أن يراعى الشكل الفنى. فالشخصية المسرحية ينبغى أن تكون خلاصة للعواطف والمشاعر والأشكال المتوالدة من خياله المبدع. ورغم ذلك فنحن نكتشف تغيرا واضحا في مفهوم العداء المبكر للطبيعية عند كريج والذى تحدد في علاقته بالممثلين النجوم الذين لفظهم ، ليفكر في تكوين جيل جديد من ممثلى المستقبل. كانت ردود أفعال التعبير عند الممثلين بالتعاون المشترك مع المخرج ، هى الطريق المؤدى بالمسرح لأن يكون فنا مستقلا . إنهم بذلك المنهج يتمكنون من الوصول إلى إيقاع العمل المسرحى ونبضه ، والإصغاء إلى تونه الداخلى ، والتعرف على هارمونيته ، وبذلك يمكن عزفه مسرحيا كما لو كان العمل المسرحى قد تحول إلى معزوفة أوركسترالية.

هذا الفهم المؤكد على دور الممثل في حاضر المسرح ومستقبله قد أكسبه حياة وصوتا عاليا المصلح المسرحى والمخرج المفسر ماكس راينهاردت (٦) - Max Reinhardt : " [...] **البداية يمكن أن تأتى فقط من الممثل. فالمسرح يخضع للممثل وليس لشخص آخر !!** " كتب هذا راينهاردت في مقال له عام ١٩٣٣ تحت عنوان (المسرح والممثل).

ولا ريب أن تقدير أكثر المصلحين المسرحيين المجددين لدور الممثل في العرض المسرحى ، هو ظاهرة جادة تحسب لهم. لكننا في نفس الوقت نشعر بالدهشة من أن يشاركهم هذا الرأى والتقدير المعماريون الجدد ، والمصلحون المسرحون المتعاملون مع الفضاء المسرحى. " [...] **جوهر المسرح هو الممثل** " سطر هذه الكلمات آنذاك واحد من التشكيليين غير التقليديين ، صاحب برنامج يتعامل مع المسرح بمنطوق جديد ، إنه المخرج المفسر ، مؤلف عروضه المسرحية : الفنان البولندي " إيفو جال " : وهو فنان يتسم بحيوية إبداعاته ، وتفكيره وتعبيره التشكيليين المتكاملين - يستطرد - قائلا :

> **" [...] ينبغى على الممثل بتلفظه كلمات الحوار فوق الخشبة ، أن تتمركز حوله الشخصية بكل أبعادها وثقلها ، للفت انتباه المتفرج ، وتشكيل الدائرة لدورتها باستكمال**

دورة مضمون الفضاء المسرحى. وبدون هذا التلاحم سيغدو هذا المضمون مجرد مضمون خاو.. معنى ما ملتبسا.. وبفضل هذه العلاقة الحميمية يحيا الفراغ (الفضاء المسرحى) ، وتبدأ عمليات تفجير العديد من طاقات الإمكانات الدرامية والمسرحية الجديدة وتوالدها للتفاعل مع ذات الممثل ".

من أكثر أولئك المجربين المغامرين لتقديم تجارب تتسم بالجرأة والشجاعة ، هو " الممثل " الذى اكتسب إلى صفه عددا من المتحمسين له عن غير توقع. فمبدعو فكرة " الفن الطليعى " فى سنوات العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين قد تمكنوا ليس فقط التحكم من " فنون الممثل " ونظرياته الجديدة ؛ بل العثور مقابل ذلك ، - فضلا عن عشقهم " للكلمة " - على مختارات من قصائد شعرية كاملة :

" [...] النصوص ما هى إلا ذرائع - يستطرد واحد من هؤلاء المجربين - مداخل ، أقرب إلى المقدمات الموسيقية للسمو إلى أعلى ، كى يشعر الممثل بأن عليه الغناء مع العاصفة ، ومراقصة نيران البراكين ، أن يلاعب البحار ، أن يتنفس الزهور ، أن يتوغل فى الوجوه البشرية ، أن يغدو هاملت ، يصبح ألكسيس ، يشتعل حبا كهيبوليت ، يمسى مثل " باروفاروس " من أورواس (للكاتب كاليداس). فالنحات لا يمكن إن ينحت دون أن يرقص منحوته نفسه لنفسه ، عندما ترقص شخوص الشاعر فإنها - عندئذ - تتحرر من الخطر ، وما يكتبه الكاتب المسرحى هو شئ من هذا جميعه ، إن مايكتبه هو رؤيه تتجسد بواسطة " الممثل " الذى يجسد بدوره الشخصية من قبل. إنها حياة تتجسد فى رؤيه ، والرؤية تستحيل حياة ، وهذا هو الطريق المؤدى الى الفن ، الطريق إلى هذا الشكل وتلك الصياغة ".

ورغم هذا فبجوار تلك الروح المعبرة عن رغبة الممثلين فى الاحتفاظ بالكلمة كسند ومدخل لفنهم ، فإن المجربين المسرحيين قاموا بإعادة اكتشاف الكلمة ، وطالبوها بمطالب جديدة. وأملى هذا الأسلوب عليهم إكتشاف الحاضر ، وهو يبدو بوضوح - وقبل كل شئ - داخل تلك الأشكال المذكورة أنفا ، وكذلك الحركة ، التى لم تكن محددة تحديدا ثابتا دقيقا ، فلها إيقاعها المتغير. هذه هى بعض المؤشرات

والصعوبات في المسرح التجريبى الجديد ، وهى صعوبات نظرية ، كان عليها أن تشكل ورشة جديدة للممثل وفنه. تعود أصول هذه الورشة الجديدة لواحد من أهم منظرى الفن : " تادووش بايبير - Tadeusz Peiper " وهو فيلسوف وكاتب مسرحى وشاعر بولندي في شخص واحد :

" [...] في ظنى - يرى تادووش بايبير - أن الاتجاه الجديد " لفن الممثل " يمكن النظر إليه بعد استكمال بعض المبادئ الجوهرية :

١) " **الكلمة** " لاينبغى لفظها فقط ، بل تمثيلها وأداؤها كذلك. وأداء الكلمة يعنى إطالة حركة الشخصية .

٢) " **الحركة** " لاينبغى أن تقوم بإطالة الكلمة ، بل يمكن أن تحل محل الكلمة. لذلك يجب أن تكون لها مكانتها في جميع الحالات التى يحمل فيها العمل الأدبى فجوات مسرحية .

٣) " **حركة الممثل** " لايجب أن تكون تكرارا لحركات حية واقعية ، بل عليها أن تتجاوزها. فحركة الممثل إنما هى تشكيل الوهم بالواقع الحياتى وصياغة له ، فضلا عن أن هذه الصياغة ليست لها في معظم حالاتها علاقة مشتركة " بالوضعيات " التى يوقف الفنان فيها " موديلا " لكى يرسمه - تلك الوضعيات (البوزات) المركبة والمنسقة داخل لوحات التصوير. **فثمة قانون تخضع له حركة الجسد في التصوير ، وآخر تخضع له حركة الجسد في المسرح. ففي التصوير ما هو إلا " وصول " وفي المسرح هو " طيران ". فالرغبة في خلق حالة " الطيران " ينبغى أن تكون أهم "هم " من هموم الممثل.**

٤) " **حركة الممثل** " لابد لها من أن ترمى إلى التباين والتنوع، فهى بدون ذلك لاتقوم بوظيفتها. إن آلية الحركة تتناقض مع جوهر روح الممثل. /... / ودائما ماتؤدى إلى ارتكاب جميع أثام الملل. فهى غير مبررة ، وغير محتملة كذلك ، كآلية الايقاع في الشعر التى تقتل روحه ، عندما يغدو النص المسرحى شعرا موقعا بأسلوب آلى في الكتابه. وكذلك فإن حركة الممثل ينبغى أن تتخلى عن الآلية ، بالضبط كما يخفى " فن الإلقاء " بوعى هذه الآلية عند الممثل. إنها نفس المبادئ والأسس الجوهرية التى يجب مراعاتها كذلك في حالة التمثيل الجماعى .

فالتجارب المسرحية - إذن - من مختلف الأنواع والأجناس - تلك التى تهدم جميع الأطر التقليدية - إنما تقف بالمرصاد ضد كل ما هو معتاد عليه، وبأساليب وطرق متنوعه متباينة، تكسر الإيهام الطبيعى، وتقف في مواجهة تلك الأشكال الجمالية الساكنة الهامدة. وتلفظ الأدب لصالح " فضاءات فارغة "، مستغلة الأشكال التكعيبية، مشيدة مسارح أقرب إلى السيرك، أو الى حلبات الملاكمة، مستخدمة الاضاءة التى تكسر الإيهام وكل ما له علاقة بالوهم. عندما جاء المجربون المسرحيون بالمسرح السياسى والشمولى، والبنيوى، والبيو - ميكانيك، ومسرح الزمن، ومسرح الارتجال، كل هذا جميعا لم يغير من حقيقة لامناص من الإيمان بها - وهى أنه لا يمكن الاستغناء عن الممثل.

إنه هو الوحيد الذى ظل عنصرا ثابتا في المسارح التجريبية بمختلف أشكالها وألوانها. حتى النصف الثانى من القرن العشرين والذى عاصر محاولة التخلص من الممثل في عروض مثل " Son et Lumière " وغيرها؛ لم تكن هذه المحاولة إلا نوع من التعمية والإلغاز. بقى الممثل ولكن لخصت جهوده، واختزل صوته - تكلم قليلا، صرخ، إنتحب، ورغم ذلك بقى وتواجد!. من هذه الحقيقة - حقيقة وجود الممثل الذى لا يمكن الخلاص منه - يمكن الوصول إلى نتيجة تلمس من جانب الجوهر المتميز للفن - فن المسرح - ومن الجانب الأخر حدود التجريب ومعالمه.

كان على هذا " الممثل " في المسرح التجريبى أن يعدل من " ورشته " ومفردات لغته، كان عليه أن يستجيب لمطلب وهو أن يشغل مكانا آخر غير مكانه السابق الذى احتله في العرض المسرحى. وكانت أصعب مهمه عليه القيام بها، هى التخلص من بناء الشخصية التى يمثلها وتتعامل مع أحداث مسرحية تحبكها عقدة مسرحية مختلفة. لم يكفه الآن التعمق في تفكيره الذاتى وخبرته الخاصة، ولم يكفه أن ينظر متفحصا حياة الغير، لأنه لا يشكل فقط من كل ما سبق ذكره مادة مسرحيه للواقع الفنى المعروض فوق الخشبة. كان على الممثل أن يخرج من جوفة كل شعارات " البروباجندا "؛ أن يلفظ كل الفقرات التى يقرأها فوق الخشبة وهى تعبر عن استصراخه للجمهور بأن ينهض ويثور، ان يرمى بعرض الحائط بكل البيانات والتصريحات الصحفية، أن يتخلص من مضامين الشعارات التى يرددها الممثل فوق الخشبة، أن يبتعد عن دعاوى المستقبليين؛ أن يكف عن إلقاء أشعارهم. أن يكون الآن

مهرجا ، رياضيا ، أكروباتيا ، فنانا مرتجلا. أن يكون مرنا إلى أبعد حدود المرونه ، أن يتنقل ، ويتجول من تقنية إلى تقنية أخرى ، أن يؤدى مهمته الفنية بطريقة تجعل مايعبر عنه يتخذ معان أكثر شمولية ، بعلاقته مع العرض المسرحى بأكمله. أحيانا ما كان الممثل يبدع وهما لواقع من الأحداث وعلاقتها بالشخوص المسرحية ، ليتمكن بعد لحظات - بوعى وحضور كاملين - التخلص من هذا الواقع الوهمى فوق الخشبة ، بهدف خلق مساحة بينه وبينها ، لفضحها والكشف عن زيف هذا الواقع الوهمى. كان على ممثل كهذا أن يملك هذا القدر من المرونة الفائقة ، وهذا القدر من الاستشعار ، هذه القوة الفيزيقية ، وهذا الحجم من الوعى المعرفي المتميز. ويقينا لم يكن هذا الممثل على أى حال من الأحوال مجرد مرآة عاكسة لمسرح طبيعى. **ومن بين التجارب المتباينه والبحوث الدائمة التى ترى المسرح بمنظور جديد ، تجارب وبحوث تؤكد وجود مبدعين حقيقيين من الفنانين الممثلين ، لكنهم في الوقت نفسه مهزومون وخاضعون لاختيارات المخرج ، أو المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحى ، والسينوغراف.** لأنه في المسرح التجريبى - طوال القرن العشرين - لم يكن ثمة مكان للنجوم. حتى في (مسرح الفن) و مؤسسه " ستانيسلافسكى " أو في المسرح التجريبى البولندى الشهير (مسرح ريدوتا) (٨) " Teatr Reduta " لصاحبة أوستيرفا ، فيه حلت محل " النجومية " فكرة " الجماعية " في العمل المسرحى أو ما يطلق عليه بالعمل الجماعى. **فهل يعنى هذا أن شخصية الممثل قد انمحت؟ يقينا كلا !!. كانت هذه الشخصية ضرورية لخلق بنية مسرحية للواقع الفنى المعروض فوق خشبة المسرح** . كان على أشهر الممثلين في العرض المسرحى أن يكونوا مجرد مفردة من مفرداته. **ذلك لأن المسرح التجريبى - بمنطوقة العام - لم يعرض فقط " الفرد " بمفرده ، وإنما كان يقدم " الجماعة " بأكملها ، والتى كان ينبثق عنها " الفرد ".**

فالنصف الثانى من القرن العشرين والذى تخللته الحرب العالمية الأخيرة ، وكذلك عدد غير ضئيل من الصراعات المحلية قد هزت - بقوه من الأعماق - القيم الإنسانية وشككت في محتواها وفيما تمثله ، وهدمت بمعاولها مختلف المقدسات ، وعرت الأساطير من فحواها ؛ لقد غير كل هذا أيضا من المسرح !. كان عليه هو الأخر أن يتحدى الزمن ويحاول أن يغير من جديد العالم والبشر في الواقع المطروح فوق خشبة المسرح. **فروح المغامرة التى تشكل منها التجريب المذكور تفجرت عن أخرها بكل ماتحمله من قوى غير متوقعه.**

في مواجهة الحرية الفنية والتيارات المسرحية التجريبية المتباينة - وفي بولندا على الأخص ، والتى اختلفت فيما بينها إختلافا جذريا في نظرتها للعمل المسرحى وطريقة تناوله ؛ مما تسبب عنه بالضرورة تغير وظيفة " الممثل " في العرض المسرحى - يمكن لى أن أعود إلى عدة أمثلة توضح العلاقة ما بين التجريب وفن الممثل. لذلك علينا أن نسجل هنا أنه في النصف الثانى من القرن العشرين نرى تزايدا أكثر عن ذى قبل لوجود ظاهرة هامة : وهى أن أصحاب المسارح التجريبية ومؤسسيها كانوا غير محترفين. أحيانا ما نشأ مزيج بين : **مهنة السينوغراف بمن يقوم بالإخراج التفسيرى ويغدو هو " مؤلف العرض المسرحى " ، ويمثل فيه هواة. ويعد من أكثر الظواهر أهمية فى ذلك المجال : ورشة الممثل ودوره في تنفيذ التجريب المسرحى عند يـيجى جروتوفسكى. ونرى كذلك مثالا واضحا في العروض المسرحية التى يبدعها مبدعان هما رسامان وفنانان مسرح : يوزيف شاينا [٩] وتادووش كانتور [١٠].**

من الضرورى بداية أن نتذكر معا أنهما مختلفان ، و إن كلا منهم رغم اشتراكه الفعلى في العمل المسرحى طوال سنوات طويلة آلا أن كلا منهما يختلف عن الآخر كانسان عنه كفنان. فنجاحاتهم واللاتكامل أمام السرعة المتلاحقة لعالمنا ، في مواجهة أشكال وصيغ سياسية متباينة ، تقترح بدورها صيغا فنية خاصة تعبر بأمانة عن هذه السياسات ، جعل كل فنان منهما يتأكد ويتيقن من أن تلك الصيغ التقليدية القديمة قد استنفذت دورها واستهلكت ، مما اضطرهما للبحث عن وظيفة جديدة للمسرح من جهة ، ووسائط مسرحية تعبيرية بديلة من الجهة الأخرى.

جروتوفسكى ومسرحه التجريبى

أنشأ يـيجى جروتوفسكى - فى البداية - مسرحه (مسرح الـ ١٣ صفا - Teatr 13 Rzedow) الذى تغير فيما بعد ليصبح (مسرح معمل الـ ١٣ صفا - Teatr Laboratorium 13 Rzedow) ليتوقف بعد ذلك عن ممارسة الحياة المسرحية ، وتحل محله جامعة البحث للثور على طرق جديدة للإبداع المسرحى.

في المرحلة الأولى يبحث جروتوفسكى عن الجديد ، غير النمطى ، وكان هذا البحث يعد جزءا لايتجزأ من أشكال الدراما العالمية / فاوست لمارلو / " والأجداد " للشاعر البولندي الرومانتيكى أدم ميتسكيفيتش [١١] / " وكورديان " للشاعر البولندي الرومانتيكى يوليوش سووفاتسكى [١٢]. لقد

جذبت هذه العروض الجماهير وأثارتهم سواء في بولندا أم خارجها. لوحظ آنذاك أن أهم ما في هذا المسرح هو (مادة إبداعه) ؛ تشكيله ، وإعادة صياغته في عروض مسرحية تتكرر مشاهدتها :

" [...] الفريق بأجمعه يقوم بتدريبات يومية - يستطرد جروتوفسكى قائلاً - تصل هذه التدريبات يوميا إلى أربع ساعات عدا البروفات المسرحية. في هذه التدريبات تلعب الألعاب السويديه ، والأكروباتية ؛ دورا هاما ، بالإضافة الى تدريبات الصوت ، وتنتهى كل مرحلة بتمارين مرتجله للممثل. وتثير الدهشة تلك التمارين التي يقوم بها الممثل ارتجاليا حول موضوعات مثل أصوات الأشياء والحيوانات. إنها معزوفة موسيقية من الأصوات التى يستلهمها الممثلون من الطبيعة / الأم ؛ حيث ينشأ انطباع لدي سامع الأصوات ، تجعله يشعر بالقلق عندما يرى أن هذا الصوت الحيوانى يخرج من الأفواه البشرية أو من هؤلاء الذين لديهم أشكال بشرية ".

يأتى منبع هذا الأداء من نظام ستانيسلافسكى. فقد كان جروتوفسكى - كما هو معروف - خريجا في مدرسة المسرح بموسكو حيث تتمركز نظريات التمثيل حول " تدريبات الممثل مع نفسه " ، ومع " الدور الممثل " ، ولم يستخف جروتوفسكى بهذه النظريات ؛ أو تعامل معها معاملة تتسم بالخشونة ؛ أو نظر لها نظرة مريضة - كما رأينا من قبل عند عدد من النقاد والتطبيقيين. فهذه النظريات يتعامل معها الممثل ويعيد إبداعها بطريقة خلاقه ، أخذا منها إلهامات قيمة :

" [...] فالممثلون يعانون - يستطرد واحد من الدارسين عند جروتوفسكى الذين يتميزون بدقة ملاحظاتهم - لكنهم لايعانون بالضرورة أقدار شخوصهم التي يمثلونها ، بل إنهم حتى لا يعانون أقدارهم الذاتية / كما نصح ستانيسلافسكى / إنهم يبحثون عن شئ غير مباشر - وليكن تعبيرا مسرحيا يعبر عن خصوصية ألم المعاناة ؛ محاولين بذلك خلق " تواصل " ليس مع الممثل الشريك فقط ؛ بل والمتفرج كذلك ؛ ليمكن إستثارة فعل المعاناة عند المتفرجين ".

إن التدريبات المتواصلة غير المنقطعة للممثلين ، والرامية إلى إحالة المستحيل واقعا حقيقيا ؛ إنما تثرى الجوهر الفنى للعمل المسرحى ،

غير ذاكرين - في هذا المجال - ردود الأفعال المتسمة بصدقيتها التى يتلقاها المتفرجون ، ويشعرون بها في إبداعات يجى جروتوفسكى "بمسرحه الفقير "٠ وعند هذا المصطلح " الفقير " يجب فهم معناه فهما حرفيا وفقا لطبيعته الفضائية السينوغرافيه المؤدية دورا جوهريا بمسرح جروتوفسكى٠ ورغم أن هذا " المسرح الفقير " فقير فى إمكانياته المادية ، إلا أنه مسرح شديد الثراء٠ ويتأكد هذا اليقين - على الأقل - بين المسارح البولندية المعاصرة ، خاصة التجريبية منها / غير ذاكرين مسارح الشرق الأقصى / وينشأ ثراؤه في قوة طاقته الإبداعية ، وفي اسلوب تفكيره ومنهجه ، وفي لا وعى الإنسان المعبر عنه بفضل التنوع ، والاختلاف، والاستفادة من وسائط فنون الممثل٠ ويرى لودفيك فلاشين - Ludwik Flaszen - وهو من أهم المبدعين المساهمين في تشييد "مسرح الـ ١٣ صفا " (مسرح جروتوفسكى) ، وواحد من أهم المساهمين فيما يخص (تدريبات على الكلمة) بجامعة البحث (١٣) - يرى فلاشين هذا التنوع والاختلاف في فنون التمثل :

" [...] كره " المسرح الفقير " كراهية شديدة "الماكياج " - يستطرد فلاشين قائلا - أما عن " القناع " فعلى الممثل أن يصنعه بفضل ما وهبته له الطبيعة ، أى بمعونة عضلات الوجه٠ فلدى كل شخصية إذن ، القدرة على التحكم في الوجه والتواء قسماته ، وهى سمة ملتصقة بالوجه منذ البداية وحتى النهاية٠ أما الجسد فيتحرك طبقا للظروف المفروضة عليه ، عندما يستمر " القناع " في الثبات عند تعبير غير متغير ، سواء كان هذا : حزنا أو معاناة ، أم نوعا من اللاتحيز والاعتدال٠ فالممثل يكرر نفسه عددا من المرات في شكل أقرب ما يكون إلى التهجين والولاده٠ ويقود دوره جو " البوليفونية " أى تعدد الأصوات٠ ويمنح المخ بعض أجزاء الجسد قدرا من الاسترخاء وفي الوقت نفسه يهبه فعلا لا إراديا مختلفا مناقضا له٠ فاللسان يكذب ليس فقط عن طريق الصوت ، بل بواسطة الايماءة و " المايم " كذلك٠ والممثلون المدربون يستخدمون تلك الوسائط كأساس ، إقترابا من البانتومايم " فن التمثيل الصامت " ، كل حسب طريقته ، في تواصل لا ينقطع ، وكأن ذلك يحدث دوما عبر الإلحاح المستمر للقيام به٠ فهذه العمليات المسرحية " في فنون أداء الممثل " تضع في

اعتبارها " الشخصية " بشكل عام ، وتغيرها - عن طريق إلغاء ملامح الشخصية الذاتية للممثل ، وفقا لما يتطلبه الجنس الممثل للنوع المسرحي.

فالحوار المنطوق للممثل في مجاله الواسع النطاق يستغل منابع ومصادر مختلفة الانواع والأجناس. بداية من الغمغمة والثرثرة والتمتمة ، كما لو كان الممثل ينسحب إلي الوراء إلى منطقة الطفولة ؛ أو يعود للغته البدائية الأولى ، فيتعامل - بشكل تلقائي - مع المشاعر والأحاسيس ، عبر التلحين ، والإلقاء الرخيم الدقيق ، والصراخ والصياح غير المشبع ، مرورا باللفظ وأصوات مضغ الطعام والشبيهة بصوتيات الحيوان ، ثم الأغاني ذات الطقوس الدينية والإنشاد المنغم الشعبى ، والتمتمة المدعومة لإلقاء مشاهد مرتلة مأخوذة عن الكتاب المقدس " الإنجيل " ، وصولا إلى الجمل والكلمات المستخرجه من الكتب المقدسة الأخرى وقصائد الشعراء. في هذه المعزوفة المنسقة تنسيقا يعتمد على الصوتيات المثيرة ذاكرتنا لإحداث صيغ وأشكال متنوعه ؛ نشاهد ونسمع عالما يتحدث بلغات جديدة وليس بلغة واحدة. يمتزج بها كل شئ ويتنازع فيها كل شئ ، وكأن هذا يلتهم معا داخل " برج بابل " جديد - في صوتيات شعوب مختلفة وأزمان متباينة لحظة ما قبل الهاوية ".

بعد مرور بضع سنوات من التدريبات ، وبعد بضع عشرات من العروض المسرحية ، نكتشف أن الممثلين قد تمردوا - بشكل لايتنبأ به أى مصلح مسرحى - عن جميع الأدوات المسرحية التقليدية التى تسيطر على الممثل النمطى ، ففى مسرح جروتوفسكى لا يوجد شئ مستحيل. **ولكن هل في المسرح ، وخاصة فن التمثيل ، يمكن ببساطة إختراق حواجز المهنة ، وهدم جميع مواثيق خشبة المسرح وقوانينها ؟! آلا توجد حدود ينتهى عندها الطريق الذى يؤدى الى الاصلاح والتميز والتغيير ؟!. في نهايات عام ١٩٧٩ وبدايات عام ١٩٨٠ اعترف جروتوفسكى أنه اخترق حدود المسرح** باعتباره نظاما ونسقا فنيا ، ينقسم بشكل جوهرى إلى " الممثل " و " المتفرج " - **وكذلك فإن كل عمل مسرحى - في رأيه - يضع للواقع واقعا ثنائيا : ولأن هذا المسرح يعمل باعتباره ورشة فنية تبدع أساليب من التدريب على الأداء المسرحى ، وأساليب المخرج في تشكيله للعروض المسرحيه. فإن**

جروتوفسكى يتحدث عن موت كلمات معينة مثل كلمات " المسرح " ، " العروض " ، " الممثل "• لقد خرج جروتوفسكى عن نطاق المسرح وحدوده ليطرح بديلا عنه إبداعا خالصا غير متوجه نحو إنتاج عروض مسرحية• وأطلق على تجريبه الجديد - (الظواهر المسرحية - Para teatralne) ، كان هدفه منها تشييد نوع من اللقاءات بين البشر• ويتم عبر هذه اللقاءات تعارف الناس بعضهم البعض دون معرفة سابقة ، يلتقون ، يتحابون ، يتخلصون من تخوفاتهم وظنونهم المتشككه غير الواثقه ، مما يساعد ويعين أحيانا الممثل والمتفرج معا على تحررهم من قيودهم الداخليه ، وانفراج دواخلهم عن أبسط مشاعرهم الإنسانية وأعمقها :

> " [...] إن جروتوفسكى لم يجن ، أو يصبه الخبل - يستطرد منظر الفن (فلاشين) - **لقد لاحظ بوضوح النقص وعدم كفاية فكرة المسرح كمسرح مثالى - لذلك قرر أن يحيله إلى " مكان يتسم بكفايته الذاتيه " •**

فإذا ما تحدثنا عن التقنيات / المعتمده على الممثل وقدراته الداخلية / فإنها تقنيات تتصف بإنسانيتها وشموليتها تشمل الممثل وتحتويه - وهو هدف حضارى ، يبحث عن قيم جمالية واجتماعيه ونفسيه وسوسيو / تكنيكيه• وهكذا تبدأ مرحلة من البحوث المكثفة والمتنوعة المعنية بالثقافة الإنسانية باشتراك أناس من الخارج• اتخذ جروتوفسكى مدينة فروتسواف الواقعة غرب بولندا مكانا وبها " جامعة البحوث " التى شيدها• حج إليها اشهر المبدعين في المسرح العالمى ؛ أولئك الذين وصلوا إلى أعلى مرتبة من مراتب التجريب المسرحى المعاصر ، ومع عدد ضئيل من البشر / ليسوا بممثلين ، أداروا تطبيقات متداخلة تهتم بالمسرح بمنظوره الجديد• كيف كانت هذه التطبيقات ، وما النتائج والثمار التى إقتطفها الطرفان - سواء المشرفون عليها أو الذين يمارسونها - خاصة أن المشرفين عليها كانوا من أمثال هؤلاء : بيتر بروك ، يوجينو باربا ، جان لوى بارو ، لوقا رونكونى ، وأندريا جريجورى•

بعد مرور ثلاثة أيام من محاضرات بيتر بروك بمدينة فروتسواف " بجامعه البحث " السالفة الذكر ، يقتسم مع فريقه ملاحظات تلمس " ورشة الممثل المسرحية " ليقوم بإعداد ممثل فريقه نفسيا داخل العمل المسرحى يقول المصلح المسرحى الكبير بيتر بروك :

" [...] إن المشكل الجوهرى للممثل هو أنــه أقـرب مايكون إلى الساموراى • فى كل لحظـة يجـب عليـه - مثلـه - أن يكون متدربا ، معدا لتفادى الضربة واجتنابها • • فضلا عن ذلـك ، عليـه أن يكـون فـي حالـة إسترخاء ؛ بسـيطا كـالطفل • • وكـالمجنون أيضـا • • ويعتمـد هـذا الشـكل علـى الصيغة التالية :

كيف يكون الممثل صافيا نظيفا في ظروف غير نظيفة ؛ ينقصها الصفاء /.../ ينبغى / لتحقيق ذلـك / هـدوء كـامل ، وصبر طويل • نحن مانزال في حياتنا اليوميـة نسـرع أكـثر فأكثر ، في الوقت الذى لا نـتمكن فيه من فعل شئ • • في المسرح لا نحترم دائما السكون ، والصمت ، رغم أنـه هـو مركز كل شئ • إنه الصبر اللانهائى ؛ والآناة الدائمـة /.../ في المسرح التـقليدى تدفع العقدة والحـدث بدورهمـا - فـي معظم الحالات - بقتل " ما هو فوق السطح " وإخفائـه • • لو إننا تخلصنا مـن النـص المسـرحى - فـإن حقيقـة كـهذه كانت ستبدو برأسها فوق السـطح ، بـينما يجـب أن تكـون رغبتـنا وتـوقـنا الجوهرى ليس فـقط فـي كيفيـة الوصـول إلى الشيء الحـى فـقط ، بـل فـي أن لا نـفـقد ذلـك الشـئ الحى الذى يظهر لنا من فوق السطح ويطل برأسه • • هذا هو المشكل الجوهرى " •

إن لوقـا رونكونـى - Luca Ronconi - الممثـل الأول بفرقـتـه للعـب أدوار المعشـوقين بالمســارح الإيطاليـة ، وواحـد مـن أهـم التجريبـيـين المسرحيـين في القرن العشرين - يقوم خصيصا بإيقاف بروفات مسـرحيه له تحت عنوان " يوتوبيا " ، كى يشترك في الندوه العلمية المقامة لعدة عشرات من المتلقين والسامعين ، من أجـل الاقـتراب مـن جروتوفسكى أكثر فأكثر ، باعتباره المشارك الرئيسى في هذه الندوة • لقد تحدث فيها مشاركوها عن الممثـل بشكل أقل ، وعـن الفضـاء المسرحى (الفراغ المسرح) بشكل أكثر توسعا • وحـول **" قضايا الممثل " وكذلك حول مستقبل المسرح التجريـبى** ، ينـاقش كبـار التجريبـين العالميـين مـن أمثال : يوجينيو باربا [١٤] Eugenio Barba ويوزيـف شـايكين [١٥] Joseph Chaikin ، وأندريه جريجورى [١٦] André Gregory :

" [...] فالمسرحيات التجريـبية التـى أستـلـهمت عن طريـق جروتوفسـكى - يسـتطرد شـايكين - هـى إبداعـات

استثنائية تسمح لنا بأن نجدد من تفكيرنا حول المسرح وقضاياه المصيرية ، فيمكن لنا إبداعه من جديد. وقد يحدث أننا لن نصل إلى نتائج بعينها تعيننا للوصول إلى جوهر المسرح وكينونته ، لكننا بلاشك سنعثر على معنى لإبداعنا المسرحي. وقد يكون هذا المعنى مدخلا لفهمنا للمسرح بشكل أكثر حميمية. فالمسرح اليوم (*) يشعرنا بالملل. ويوجد فيه شئ ثابت راكد لا يتحرك. بينما يمثل مايقترحه جروتوفسكى ، ومايرمى الوصول إليه بدايات تصدمنا ، وتشعرنا بخيبة الأمل ؛ وتجعلنا نعيد النظر فيما يطلق عليه إلى اليوم " بالمسرح " !!! ".

ويضيف أندريه جريجورى : " ولكن - مثل كل شئ يتسم بالجديد والسمو ، سيتم إدانته وإدانة مانقوم به - بشكل عام ". "وفي واقع الأمر - يستطرد جريجورى - ليس ثمه معنى من استمرار المسرح من عدم إستمراره ؟! فليس هذا هو مانرمى إليه !! ".

ويصل شايكين إلى المحصلة النهائية في هذه اللقاء العلمى للمسرح التجريبى ؛ ودوره فى واقع المسرح المعاصر.. مستكملا حديث جريجورى :

" [...] ما ينبغي أن يكون له معنى هو : أيملك البشر وعيا بحياة أقرانهم من البشر الآخرين ؟!. هذا بالنسبة لي - يستطرد شايكين قائلا - هو نفس ما يعنيه المشكل الأخلاقي بالنسبه للفن على وجه العموم. /.../ بالنسبة لى إنه شئ أريد أن أحققه وأنجزه ، فالقضية هى البحث عن قاموس تتناول كلماته معانى المشاعر والأحاسيس /.../ تلك التى تغدو عاملا مشتركا في الطبيعة البشرية جمعاء ؛ بعيدا حتى عن عوامل الحضارة والثقافة.

/.../ أشعر بأن جروتوفسكى هو واحد من أولئك الذين وصل مسرحهم إلى أبعد ما وصلنا نحن إليه " - يؤكد شايكين وهو واحد من أهم المبدعين المسرحيين المجربين في عصرنا ، ويستطرد جريجورى مرة أخرى معلقا : " لقد جئت إلى بولندا لأنى كانسان وكفنان ، توقعت أن أقابل

(*) يعنى فترة السبعينيات ، لكنى أظن أن مقولته ما تزال تنطبق على مسرحنا المعاصر- المترجم -

البرد والجمود والعدوانية. وخففت كثيرا ، وجئت فوجدت هنا الحياة ، وعثرت على شجاعتى المفقودة عبر تواصلى بالبشر. هذا ماحدث هنا. إنه نوع من الثورة ذلك الذى خبرته ، ثورة ليست هى بالسياسية ولكنها ثورة إبداعية. نوع من الثورات عندما تناديك الحياة بالإيجاب ، ويناديك الموت بالنفى ! "

إن إلهامات جروتوفسكى عن فلسفته الأصيلة خرجت " بمسرحه الفقير - Teatr ubogi "، وحيث أبدع فيه ممثلونه - بقدراتهم الإبداعية / الخلاقة التى لاحدود لها من الإمكانات التقنية / المعملية ، حيث خلقوا عالما إنسانيا زاخرا بالعلاقات الإنسانية والتوتر البشرى ، ممثلون لهم خبراتهم ، وهواة غير محترفين ، كان هدفهم الوحيد هو العثور على هويتهم وجذورهم الإنسانية واستيضاحها ، أى العثور على أصدق مشاعرهم وأحساسيهم ، واستثارة الأخرين " الجمهور " للاشتراك معا في أحداث مشتركة. وعندما قطع جروتوفسكى هذا الطريق المتسم بخصوصيته ، كان هدفه أن يؤدى مسرحه إلى تكامل ممثله في أدواته وإنضاجه إنسانيا ، وبهذا أستطاع أن يتخطى حدود المسرح بمعناه المتعارف عليه. فهل يعنى هذا أن فن الممثل مكتوب عليه أن يؤدى ويمارس بهذا الأسلوب والمنهج ؟! ، وهو أسلوب جوهره في إصطناعيته ، فحتى الكذب يمكن أن يغطى تعبيرات وجه إنسان حقيقى !! هذا ما ينبغى أن يبقى عليه هذا الواقع غير الواقعى ، حيث يكشف عبر إخفاقاته ، وكليته ، الحقائق المتسمة بطابعها الشمولى. ولذلك فإن جروتوفسكى - عن وعى كامل بما يفعل - يخترق الحدود التى تضيق الخناق على المفهوم الإنساني للمسرح :

" [...] في عملى داخل المسرح - يستطرد جروتوفسكى في إحدى لقاءاته - وأنا أقوم بإبداع عروض مسرحيه طوال سنوات عديدة ، حاولت مع فرقتى أن نقترب خطوة نحو مفهوم الإنسان / الفاعل / الممثل ، ولا يعنى هذا أننى أقترح عرضه فوق الخشبة ، بل أن يكونه الممثل ، أن يكون إنسانا ، حاضرا ، كما أسماه ستانيسلافسكى. /.../ في رأيى أن الثقافة / الفاعلة / وخاصة تلك المرتبطة بها الخبرة والإدراك الحسى والملاحظة لا ينبغى أن تكون خصيصة من خصائص الجماعات المهنية الضيقة أو لأفراد غير عاديين ، إنهم يبدعون وسيبدعون دوما عروضا مسرحية ".

لذلك ينبغى أن نعود إلى الأرض ، أى إلى خشبة المسرح ، بهذه الرؤية المتسمه بالمرارة ، وهى أن جميع التجارب ، وخاصة تلك التى تحوى الممثل ؛ تملك حدودا ترسم معالم جوهر العمل المسرحى ذاته ، وينبغى إلقاء كذلك نظرة ولو للحظة واحدة على هذا الفن الذى لا يموت ، والذى تحمل بحوثه ودراساته قيما أصيلة من الحداثة والتطور ، وتسمح له بإدخاله - أى الممثل - في حدود المسرح ومعالمه الأساسية !

في النصف الثانى من القرن العشرين ، كان الفنانون التشكيليون ملهمى المسرح ومنفذيه ، وهى ظاهرة تستحق الوقوف عندها ودراستها ، خاصة فيما يتعلق بالمسرح البولندى بشكل عام والتجريبى بشكل خاص ؛ من هؤلاء التشكيليين : المصورون (الرسامون) ، النحاتون ، الجرافيك وقبل كل شئ الفنانون السينوغراف· لقد سيطروا على المسرح البولندى واستطاعوا أن يخلقوا مسرحا ، يتشكل بمختلف الصيغ والأشكال ، كل منها له طابع فنى مختلف ، ويعبر كل منها عن مسمى فنى آخر يعد المانيفستو الخاص به ، ويمكن لنا أن نذكر في هذا المجال : (مسرح اللاشكل - Teatr Informal) و (المسرح المتجول - Teatr Podrozy) و (مسرح الموت - Teatr Smierci) و (مسرح الواقع الفقير - Teatr Realnosci Biednej)·

ثمة شخصيتان يختلفان عن بعضهما البعض ، ظهرا معا باعتبارهما أكثر المجربين أصالة وتعبيرا في نشاطهما المسرحى ، إنهما : (تادووش كانتور - Tadeusz Kantor) و (يوزيف شاينا - Jozef Szajna)· إن ترتيبهما المتسلسل - حسب ماقدمته في السطور السابقة - ليس له علاقة بمرتبتهم الفنية ، بل كان سببه الوحيد - تاريخ أول عمل لهما في المسرح ، سواء كان على مستوى فن الرسم أو فن المسرح· فالاثنان مبدعان غير متكررين ، فتقليدهما في المسرح لا يؤدى إلا إلى حدود شكلية· لقد أدت تراكمات أعمالهما الفنية إلى التأثير بنفوذها القوى في مسرحنا التجريبى المعاصر ، سواء كان بولنديا أو عالميا· ورغم ذلك فإن تحليل المادة المسرحية التى يقوم كل مبدع منهما بتشكيلها في مسرحه ، والتغيرات التى يقوم بها فى مادته ، إنما تحدد هويته الفنية وإبداعه الذاتى ، وهذا ما يحتاج إلى دراسة منفصلة· وإنى متعطشة الآن إلى إلقاء نظرة متأنية لمكانة الممثل ووظيفته في تجارب هذين الفنانين المجربين : كانتور وشاينا· وعلى الرغم من التاريخ المنطقى للاثنين إلا أننى سأبدأ بإبداعات شاينا المسرحية·

شاينا و" مسرح ستديو "

لم يتخلص شاينا على الإطلاق من اشتراك الممثلين في عروضه المسرحيه. حتى حواراته الصحفية ولقاءاته مع النقاد، لم ينكر فيها دورهم في التعاون المشترك معه في إبداع أعماله، دائما ما كان يستعين بممثلين محترفين. ومن بين منفذى تصوراته وخططه الفنيه كان يشاركه فنانون معروفون ومعترف بهم. كان عمله مع الهواة مسألة استثنائية ونتيجة للضرورة القصوى، وليس نابعة من الاختيار. ورغم ذلك فإن ورشة الممثلين واشتراكهم الإبداعى في عروض شاينا قضية فنية تختلف إختلافا كليا عن المسرح الأدبى التقليدى، أو الواقعى / النفسى.

خصوصية عمل الممثل؛ ونوع وجوده بمسرح شاينا، تتأتى من أصول هذا المسرح وسلالة نسبه، المتصل بمشروعه الفنى، وبنوع المادة التى دائما ما يستخدمها، وكذلك برسالته المراد إيصالها عبر عروضه المسرحية. كان على الممثل أن يكون متواجدا داخل مسرح، يمثل توسيعا للعلاقات الفضائية الفراغيه فوق خشبة المسرح وفقا لمايراه شاينا. ومن أهم مايمثل هذه المرحلة عرضه الشهير (Epitafia i Reminiscencje) في سنوات الستينات. كان مسرح شاينا - (Teatr Studio) مرحلة متطورة من (الهابننج - Happening). **وهكذا ولد فن السرد التشكيلى عند شاينا، حيث تواجدت فيه الكلمة بالفعل - ولكنها لم تشر بمفردها إلى الأساس الفكرى للعمل المسرحى؛ لم تحوى داخلها فقط رسالة العرض المسرحى. فكلمات مؤلف " الكوميديا الإلهية "** والتى أطلق عليها شاينا اسم " دانتى " ترمز إلى إعترافات شاينا وعقيدته الفنية حيث يقول على لسان " هارون " أحد أبطاله داخل المسرحية: " **غدت الكلمات غير معبرة. اللوحة هى الوفيه. وهذا يؤكد، بأن كل مايراه يهضمه ". " الكلمات مع الأسف - يستطرد شاينا قائلا في إحدى لقاءاته - لم تستطع أن تقف على النقيض من وجود الحقائق البالغة القسوة. وطبقا لما يقترحه زماننا فإن الحدث المرئى أقوى وأكثر بقاء من الحدث المسموع. /.../ فالأدب الجيد يتكون أيضا من لوحات، مما تستلزم من المتلقى إشتراكا من خياله في تكوينها داخل مخيلته. والتشكيل تنطبق عليه أيضا ذات الحقيقة، ولذلك فإن التشكيل يخرج عن نطاق العادى والمنظور، إنه يدخل في دائرة أخرى، هى دائرة " الحقائق " المصوره. ولذلك فإن السرد التشكيلى ما هو سوى وسط تأثيرى**

كبير يؤثر بدوره في كل شئ ، ولا أعنى - هنا - على الاطلاق التشكيل المجرد !"

في واحد من عروضه المسرحية ، حيث نفذ له شاينا السيناريو الخاص به ، كان السبب الرئيسى لقلقه ، ومصدر الإلهام في الوقت نفسه هو " التلاعب بالكلمات " ، واللوحات ، والأحداث :

" [...] ولذلك بقيت هامشيا مسألة العثور على مفتاح شامل لفهم النص - يوضح مؤلف العرض المسرحى يوزيف شاينا - ففى عملى المسرحى قول الكلمات بلا معنى (على بياض) . قد تظهر جملة من الجمل ، أو تظهر بعد طبقة من المعانى ، غير تلك التى تظهر من خلال الممثل وكانت مدونة في النص الأصلى . في هذا العرض المسرحى لم يكن لأى شئ أو لأى فرد - كما نرى في مسرحيات " موسيه " - أى معنى . وليس لدينا حتى النهاية معرفة " بالموديل " الذى نعمل من خلاله ، إننا فيما بعد نتعرف عليه ونكتشفه مع أعضاء الفريق من الممثلين . أو سؤالى الذى أطرحه دوما : كيف يمكن تحطيم طرق الأداء المبالغ فيه في أثناء الأداء المسرحى ، والوقوف بالمرصاد ضد تلك الخبرات والتجارب النمطية والتقليدية التى يحملها الممثل على كاهله ؟! " .

تضاف إلى كل ماقاله ، الصعوبة الكبرى التى يلقاها الممثلون في أدوارهم عند شاينا . وهى تنبع من تكوينات الفضاءات المسرحية الزاخرة بالحركة والمتممة للحدث ، لتمثل معا سردا تشكيليا مسرحيا ، فيه يحمل النص مضامين ومعان تشكلها الاضاءة مشيرة الى وجود الممثل . فالكلمات يمكن استخراجها من المعانى والمضامين ، التى ينعدم فيها الأداء التمثيلى النمطى عند الممثل ، حيث لا تتخلق الشخصية ولا عالمها بالمعنى التقليدى المعروف حيث المسرح بلا وهم ؛ والواقع الفنى بلا سمات المماثله والتطابق مع الواقع اليومي / الحياتى . فالصفة الرئيسية / الحقيقية للعمل الفنى عند شاينا - هى تحطيم الخيال الاستعارى وانهزامه أمام أعين النظارة ، حيث تتبدل الطبيعية في تجريدية فنيه . والممثل الحيوى هو صيغة تأتى لتشارك في تكوين الفضاء المسرحى ، يصبح تمثالا منحوتا في سرد تشكيلى . إنها حركة ، حدث ، حالة . فالممثل الذى يؤدى دور " دانتى " ، والمحاط بالكرة الأرضية ليس هو بالشاعر من فينيسيا ؛ ولا هو

سيرة أو ملحمة لعصرنا اليوم. إنه هو خالق ، وربما يكون قدرا محتوما. إن هارون (*) الطائر في الهواء من بين الصواعق والسحب إنما هو جزء لايتجزأ من الطبيعة : قوى قوى خارقة وعاتية.

ومن بين أكثر التجارب استثناءا وراديكالية ، الهادمة للتقاليد ، وتحطيم الأطر النمطية الموجودة ، نجد مكانا دائما للممثل ، فإذا استسلم الممثل لقوى إبداعه ، متخلصا من شوقه الطبيعى إلى التمثيل المفرط للبشر ، أو إلى ما يطلق عليه بالإيهام بالشخصية / وأراد أن يكون إلها ، قدرا ، طبيعة ، قوى أولية ، حارسا لجهنم ، حاملا للأرواح في معيار غير أرضى ، إذا كان بمقدوره أن يصرخ بفكرة ؛ أو أراد أن يصمت أمام التعذيب والقضاء على البشرية ، فإنه سيصبح مبدعا مشاركا في التجربة المسرحية. يطالب هذا من الممثل بقدرات غير عادية ، ومثابرة طويلة ، وتدريبات شاقة لخياله ، وردود أفعاله المتبجحة عنادا وتنازلا عن كل ما هو سهل بسيط ومباشر شائع. فإن لم يحدث وحصل "شاينا" على ممثلين كهؤلاء ؛ لتعرض إلى تقديم عروض أقرب ما تكون إلى (الهابننج - Happening) ولأنشأ علاقات فضائية (الفضاء المسرحى) وقام بنسخها.

على التجريب في المسرح أن يحوى داخله ممثليه. فإذا كان الأمر كذلك ، فثمة سؤال مثير يطرح نفسه آلا وهو : **أبإمكانهم العودة إلى المسرح التقليدى ؟** أحيانا ما يحدث هذا. لكن هذا لا يأتى دائما لصالح الممثل ، ففي معظم الأحوال يشعر بأنه غير مرغوب فيه، ولذلك يفضل أن يبقى في مسرحه الجديد !

ما مكانة الممثل في العرض المسرحى إذن ؟ ما دوره في مواجهة المتفرج ؟ ما علاقته بالمادة التى يتعامل معها ؟! ما نوعية اشتراكه في رسالة العمل المسرحى ؟ على أى شئ تعتمد عليه أسطورته وتأثيره ؟.

(*) لعب الممثل أنتونى بشونياك (Antoni Pszoniak) دور "هارون" ويعد من أهم الأدوار التى تضاف إلى رصيد هذا الممثل البولندى. وإننى أعتبر ما قدمه على مستوى الجسد بكل مفرداته : الوجه - البدن - الأقدام - الأعين. ليقدم شيئا من قبيل الإعجاز الفنى فنون التمثيل المسرحى. والظاهرة الغريبة أن هذا الممثل توقف بعد تمثيله لهذا الدور عن الاشتراك فى أية أدوار أخرى . ولم تقدم له اقتراحات فنية شبيهة ، واستمر حالما بالدور الكبير "هارون" ليعيش معه فى الظل.

للإجابة عن هذه التساؤلات ، علينا في الأساس أن نبحث عن إجابات لها عند (تادووش كانتور - Tadeusz Kantor) ، ليس فقط لأنه مبدع نادر الوجود وغير متكرر ، بل لأنه مؤلف عدد من الملاحظات الفكرية والتنظيرية ، استطاع أن يغذيها بكلمات هى أقرب في دلالاتها إلى الشعر. هذه الإجابات متنوعة وعديدة ، لأن مسرحه دائما ماكان يتغير ويتبدل ويتشكل. في ملاحظاته الفكرية والتطبيقية لم يشر كانتور إلى مشاكله الناتجة عن ورشة الممثل فحسب ، بل ناقش كذلك جوهر إحالاته المسرحية وطرق إشرافه على أداء الدور ، لذلك فإن نصوصا كهذه كانت مادة خصبة غير محصورة النطاق.

كانتور ومسرحه " كريكوت - ٢ "

طالب كانتور في البداية من ممثليه أن يعثروا على أحداث واقعية حقيقية حدثت لهم ، كان عليهم سردها وروايتها طوال سنوات بصدق ووضوح بعد أن شابهها التلقين واللاوضوح ، وهى أحداث تقع ما بين الممثل والمتفرج : "يجب إعادة القوى الأولية عندما تهزك اللحظة من داخلك ، حيث ما نراه في مواجهتنا يعد قريبا منا ، وفي الوقت نفسه غريبا علينا غربة لا حدود لها ، لا يمكن اختراقها ".

> **" [...] في منظور مسرح كهذا والممثل بداخله ، تشع أسرار الفن المسرحى ، وكذلك تظهر بوضوح مصادر قواه غير المحدودة وغير المحاصره - يستطرد كانتور - فالبشر الذين شاهدوا مأساة صورة الإنسان في السيرك ، كأنهم رأوا أنفسهم من خلاله. ويعد أهم مؤشر للفنان في عمله الفنى هو " الموديل الإنسان " أو ذلك الذى يعد نموذجا إنسانيا ".**

فالممثل - لديه - يمثل حالة إنسانية ، ومقدرة بشرية ، فصل في أمرها عبر وعى الإنسان المأساوى بالموت. هذا هو مفهوم الإنسان لنفسه ولما يحيط به ، وهذا ما يجعل كانتور متواجدا قريبا من المتفرج ، إنه مرآته ، وقد تكون هذه المرآة انعكاسا لما يفكر فيه هذا الممثل عن ذلك المتفرج ، باعتباره نموذجا لإبداعه :

> **" [...] الممثل بوجوده الفعلى ما هو إلا نموذج عارى للإنسان ، موضوع أمام أعين المتفرجين وعلى**

مرآئ منهم ، وجهه مرن مطاطى. الممثل الذى يمثل في الشوارع والميادين والأسواق ، هو فنان إفتضاحى لا يخجل من إبداء ما يفكر فيه ويراه ، يظهر قدراته في التعبير عن السلوك الإنسانى بطريقة تلفت الانظار إليه. يتظاهر بإذراف الدموع أحيانا ، والضحك أحيانا أخرى ، بقلبه الحنون ، وعقله المتقد. يملك جسدا معدا لمختلف التعبيرات والانفعالات والمخاطر ؛ والمفاجآت ، إنه قطعة إكسسوار إنسانية ، موديل إصطناعى معبر عن كل جزء في جسده وفكره ؛ يزخر بالشعور بالكرامة والمهانة ، يعرض نفسه في الأماكن السامقة ، وبين صفائح المهملات ؛ يرتكن إلى قاع المجتمع أو يسمو بنبله في حلم أبدى. هذا هو ممثلى الذى أعشقة !!".

يستعين تادووش كانتور بالممثل ، لكنه يرسم له قوى الفعل السرية ، يخرج من كوامنه شاعرا ، يلطمه على وجهه ، يفضح سوقيته ، يعامله كأى مفردة من مفردات لغة عروضه المسرحية ، يخضعه لرؤاه ، يرهبه ويفزعه ، ينتزع منه خصوصيته - يفعل كل هذا ، لكنه لا يلفظه من مسرحه أبدا ! صحيح أن كانتور يستخدم مرات " المانيكان " ، لكنه يوجده فوق خشبة المسرح مع وجود ممثليه وبجوارهم :

" [...] لا أعتقد - يوضح كانتور - أن " المانيكان " أو " التمثال الشمعى " يمكن لكل منهما أن يستبدلا " الممثل الحى " ويحلا محله ؛ كما أراد كلايست Kleist وكريج - Craig . لو حدث هذا ؛ لكان فعل هذا شيئا من قبيل السذاجة والسهولة ، أحاول تحديد " موتيفات " وجود هذا المخلوق فوق الخشبة ومعنى حضوره ، ومعناه يتضح بالنسبة لى عندما يظهر فجأة في أفكارى ويداعب أحلامى. فظهوره يتوافق ويقينى بوجوده ، بدرجة أقوى شيئا فشيئا ؛ بالدرجة التى تؤكد على أن الحياة يمكن التعبير عنها عبر افتقاد الحياة ؛ عبر مناشدة الموت ، عبر المظاهر ، عبر الفراغ الداخلى ، عبر نقصان المؤشر وعلامات الطريق !!".

كانتور وتجريبه الجديد

إن تادووش كانتور - هذا المصلح المسرحى والفنان التجريبى الذى يعد مسرحه (كريكوت - ٢) أهم ظاهرة مسرحية تجريبية في عصرنا - هو خالق مسرح لا تشبهه المسارح الأخرى ، يحتاج إلى " الممثل " حاجة كبرى تجعله يحيله في تمثيله إلى شئ أقرب إلى الأسطورة ، في علاقة أقرب إلى (تكافؤ الضدين)٠ فهو يهدمه ويحطمه شتاتا ليعيد بناءه من جديد حسب رؤيته :

> **" [...] حتى في نهايات البروفات - يستطرد كانتور قائلا - أشعر بانطباع يفتقر الثقة في إمكانية " برمجة " الممثل من خلال دوره٠ أريد - ولأطول زمن ممكن - أن أحافظ عليه في حالته المتواجد عليها ، أحافظ على ميوله ونزوعه وقابليته لفعل شئ٠ أقوم بتطوير قدراته وقيامه بالفعل الأولى - الفعل المولود معه٠ أصنع له منطقه٠ أمهد له فيها وجوده الفنى والتمثيلى ، وجودا يتخلص فيه من الوهم المسرحى /.../ الممثل لا يشكل أدواره ، لا يرسم شخصيات ، لا يقلدها٠ إنه - قبل كل شئ - نفسه ، ممثل بكل ما يحمله هذا المصطلح من عشق لمنطقة التهيأ الذاتى ، ونزوعه إلى خلق المضامين والمعانى٠ الممثل ليس نسخة وفية للأصل ، ولا هو إعادة إنتاج أدوار ، أو شخوص حياته ، إنه يقوم بتمثيلها٠ دائما ما يكون على وعى بأقداره الذاتية ومواقفه الخاصة٠ في بعض اللحظات وبطريقة طبيعية " ينحاز " لدوره ولما يطرحه ، حتى يصل إلى اللحظة التى يشعر فيها لحظة ملائمة له ، عندئذ يلفظ هذا " الانحياز " ، ويختلط بحضوره الدائم " الشخصى وليس الدور " ويغرق بحرية واقتدار سابحا في المادة المسرحية٠ هذه المنطقة الحرة لفن التمثيل يجب أن تكون عميقة عمقا إنسانيا لا حدود له٠**
>
> **إننى أفهم هذا الأمر باعتبار أن هذا العمق سيتحقق عندما يستخدم الممثل أبسط الوسائل وأكثرها سهولة ، وسائل وأدوات تسير داخل دورة الحياة بكل مظاهرها "٠**

تلمس هذه الملاحظات " الممثل " على وجه العموم ، ذلك الممثل الذى يشاهد من منظور أسلوب محدد ، لا ينتج عن تغير في تكوين داخل الشكل أو الصياغة ؛ بل ينتج - عند كانتور - عن حاجة

وضرورة لممثل آخر• إن كانتور في برامجه الفنية التى تعبر عن مختلف أنواع عروضه المسرحية ؛ يحدد لممثله أدوارا متغيرة ومتباينة ، تمثل له أنواع مسرحه - وهو (مسرح الواقعة - الهابننج - Hapenning)• فالممثل - عند كانتور - **" لا يشكل دوره• لا يخلق دورا ، لا يقلد ، إنه قبل كل شئ نفسه "** - كما قلنا آنفا• يبدو الممثل عند كانتور إنسانا آخر - إنه يرى دوره في حادثة " الهابننج " التى تأتى بالمصادفة وتتعامل مع أحداث عارضة وشخوص طارئه :

> **" [...] الممثل في هذا المسرح يلفظ جميع الأشكال " التقليدية " والنمطية في التعبير ، ويستفز قدراته لحساب التركيز والتفكير العميق للقيام بفعل من الأفعال ، و " الذوبان " في المادة ، و " خلق المواقف " • إنه ينسق مع نفسه موديل " الممثل الجديد " من لفظ الموقف الممثل بأكمله من داخله ، ليعود ثانية إلى حالته الأولى للاستعداد لتمثيل الحالة الجديدة.. وهكذا دواليك !"•**

أما (مسرح اللاشكل - Teatr Informal) فهو مسرح نشاهد فيه الممثلين مطحونين ، معدومين ، فاقدى " فرديتهم وكبريائهم "، مختلطين " بمواد " تتلبسهم وترتديهم ، إنهم يستحيلون معنا " مواد بلا ملامح " ، ومن هنا يستحيل العرض المسرحى عملية فنية ذاتية / دون تصميم أو تنفيذ مسبقين :

> **" [...] شكل " الزى " الذى يرتديه الممثل ، عليه إن يتشكل بنفسه في أثناء العروض المتتالية " أى من خلال الاستهلاك " ، والاستخدام ، وتحلل هذه الأزياء ، ودمارها ، وتشويهها "•**

أسماهم كانتور بممثلين ، وفي حقيقة الأمر لم يكن أولئك الذين مثلوا في عروضه المسرحية بمحترفين - إلا في حالات نادرة - كانوا هواة في معظم الأحوال !• وفي السنوات المبكرة الأولى أى في الأربعينيات والخمسينيات ، يشاركه فنانون تشكيليون من الرسامين والسينوغراف في عمله ، فيمثلون معه في عروضه• وبعد سنوات يتخذ فريقه المسرحى سمات ثابتة ؛ وأطرا تحيله إلى مسرح تجريبى هام• إنه فريق مدرب ، وهبوا الكانتور أنفسهم بلا حدود أو حواجز• لقد مثل ممثلوا كانتور نسيجا عضويا في مسرحه وأفكاره ورؤاه المسرحية الباهره• في هذا المسرح - والذى لم توضع الكلمة بشكل تقليدى نمطى على شكل " حوار " أو " مونولوج " - نكتشف أن أعماله المسرحية

تنعدم فيها الحبكة ، بل إن سمة هذه الأعمال هي (اللاحبكة واللاعقده مسرحيه) ، ورغم ذلك فقد وصل مسرح كانتور إلى حدود الإعجاز في التجريب المسرحي. كان هذا التناول والتفسير الفني المطروح من قبل "كانتور" ؛ شيئا بالغ الصعوبة في الطرح والتنفيذ والتلقي ، يشاركه ممثلوه في صنع المادة المسرحية ؛ التي تتسم بطبيعتها السيرياليه والدادية. وكانوا - مع ذلك - جزءا لا يتجزأ من مادتها الأصلية. وعندما يتوقف واحد من هؤلاء الممثلين عن الإبداع فوق الخشبة ، أو لا يقدر وضع إضافة أو علامة على الطريق ، فإن كانتور - وهو متواجد في كل عروضه - يخلق كقائد أوركسترا مدخلا جديدا يستفز به الغير للخلق والإبداع الارتجالي / المنظم. لكن ممثليه - مثلهم في ذلك مثل أي مفردة من مفردات العرض - يصبحون خاضعين لما يطلق عليه بالمهمات المسرحية أو " الدولاب الزاخر " بقطع الاكسسوار. إن ممثل كانتور ، المعد ؛ ذلك الهاوي المدرب ، كان دائما جزءا من أجزاء " الأتيليه " المسرحي الذي يديره كانتور. وكانت أكثر التخصصات الفنية سموا ، وغير المتكررة ، والتي تحوي أسرارا تخترق حدود المسرح وأسواره ، هي تلك التي نجدها عند كانتور في " أتيليه " المسرح ، شيئا من قبيل " التابو " الذي لا يمكن النفاذ إليه أو اختراقه. فهل يمكن معرفة أسرار كانتور ومفردات لغته المتفردة التي تمثل جانبا من أهم تجارب التجريب المسرحي العالمي ؟

ليست هناك إجابة موفقة عن هذا التساؤل !. ورغم ذلك فثمه نتيجة عامة يمكن طرحها ؛ وهي أننا إذا اخترقنا حجب أسرار الفنان ، وحددناها ، وعرفناها لأصبحت هذه الأسرار توافها لا قيمة لها !.

لقد فكر مسرح القرن العشرين للحظة أنه بمقدوره إبداع مسرح دون اشتراك الممثل ؛ لكن هذه الفكرة ، جاءت من التيار المعارض للتطبيقات المسرحية المبكرة. وقد بدا هذا المطلب غير واقعي ، ولم يتحقق. حتى أكثر التجارب شجاعة ؛ ومغامرة وأصالة ، تلك التي تريد أن تغتصب طبيعة المسرح وقوانينها ، تعود إلى الممثل وتؤكد مقومات شخصيته وقدراته الإبداعية المتفرده. أيأتي من وراء ذلك شعور عميق لدى المجرب المعاصر بحاجته للممثل ، تجعله متيقنا من إمكاناته وقدراته التي لا تتحطم فوق صخور بحور شكوك المخرج وأمواجه ، والمؤكدة على أن فن الممثل فن مفيد ؛ وحرفته لا يمكن التخلص منها أبدا ؟!. إن هذا الممثل نفسه ينبغي أن يملك وعيا **بأن إشتراكه في التجريب المسرحي ، يخلق منه مبدعا أصيلا** ، يصل به إلى عالم الفن الجديد الذي يكسر - عن وعي - كل ما هو تقليدي

ونمطى ، فالتجريب يصل به إلى شتات العبث غير المأهول ، وقد يصل هذا التجريب أحيانا إلى أن يتواجد في ظروف جديدة ، تجعله يرى المستحيل في ممارسة مهنته ممارسة تقليدية نمطية !٠

الممثل " كفاوست " ، عليه أن يدفع ثمنا إكتشافه المجهول ، عن تجريبه وخبرته ، وتطبيقاته الإبداعية الجديدة٠ وهذه هى - في رأيى - طبيعة المسرح الحيه برمته ، وقوة إلهاماته ، لكن ليس الكل يشعر بالرضا بقناعته بهذا المطروح وعن يقين به ؛ إنهم لا يريدون أو ليس بإمكانهم أن يزنوا وزنا صحيحا بما هو "بمكسب" وما هو " بخسارة " في هذا التجريب الذى هو قدر المسرح ومصيره :

> " أنتم أيها الممثلون أصدقائى - يستطرد الشاعر والكاتب المسرحى البولندي المعاصر إرنيست بريل (Ernest Bryll) - **مجربون ، بدونكم أغدو غير بصير ، مصابا بالصمم ، ويستحيل شعرى جافا ، منكسرا / كأوراق شجر منتثرة في كتاب قديم له ذكرياته التى لاتموت /.../ فإذا حدث / وأراد واحد منكم - إحياء شعرى / عبر ماتتعطشون إليه وتشتهونه / فأنتم تحيونه من أحجاره الميته / فدمكم في دمى / وعظامكم تتواصل مع عظامى / في جسدى تكونون / أنتم أيها الممثلون.. أصدقائى٠ أيها المجربون !"٠**

الفصل الرابع

المخرج المؤلف والسينوغراف

مبدعا التجريب في المسرح المعاصر

إن إهتمامى بدراسة دور المخرج (المؤلف) أو المخرج المفسر - بكلمات أخرى - من جهة ، والفنان السينوغراف من الجهة الأخرى ، لا يعنى أننى أردت بهذا أن أؤكد قوة نفوذ كل منهما وتأثيرهما في العرض المسرحى فقط ، بل وأن ألمس كذلك تساؤلا جوهرياً وهو : **أين تقع حدود الخيال الإبداعى التجريبى في أعمالهم ؟!** وقبل كل شئ أردت أن أعثر على القوى التى يطلق عليها : (القوى الخلاقة التى تبدع مسرحاً)٠ وأريد كذلك أن نتعرف عن قرب ذلك التغير الذى حدث عبر تغير الحقب الزمنية للمبدعين الرئيسيين لهذه الظاهرة ؛ هذا الذى يخلق صيغا جديدة ، ويحدد - بدرجة واعية أكثر أو أقل - اللغة المسرحية ، ويهبها رسالتها وفكرها!

الاختلاف بين المخرج المفسر (المخرج المؤلف) والمخرج : أطروحة يصعب تحديدها ! ، فإن عمل كل من هذين المبدعَيْن أحيانا ما يشوبه إشكال إبداعى فنى دائم ، ويمكن أن تضعنا مختلف التعريفات الخاصة بهذين المبدعين في مأزق نقدى واضح٠ ففي المعاهد المسرحية ومدارسها الأكاديمية المختلفة ، بدأ في العشرينيات من هذا القرن إنشاء أقسام الإخراج المسرحى ، لإعداد كادر من خريجيها يعدونهم ، ليكونوا إما مخرجين أو مخرجين مؤلفين (مفسرين)٠ ولا يعنى هذا تحديداً أنه لم تكن هذه المهنة الإبداعية متواجدة في القرن التاسع عشر وما قبله ، أو لم يُوجد " أناس " قاموا بإخراج عروض مسرحية !٠ فمنذ اللحظة التى أنشئت فيها مسارح قومية في مختلف بلدان العالم ، تواجد أفراد لهم خيال فنى إبداعى أكثر من غيرهم ، يملكون ملكات وقدرات تنظيمية وإدارية ، لهم مكانتهم الرفيعة في تقديم النصوص الدرامية فوق خشبات المسار ح ؛ كان معظم هؤلاء ممثلين متميزين٠ وكان من بين أولئك المبدعين كذلك والمعروفين في تاريخ المسرح : المؤلفون المسرحيون انفسهم٠ إن هذا التداخل في المهن والحرف المسرحية ، نتجت عنه نتائج باهرة يصعب تكرارها٠ من هذا المنطلق يتأكد لنا أن ظاهرة كهذه هى ظاهرة متفردة في نسق المسرح وتاريخه ، غذتْه وأثْرتْهُ ، ليغدو مدخلا لاستمراره في

" تجريب المسرح " ، ونريد أنْ نؤمن بأن هذا التجريب سيستمر على مدى العصور قدماً.

في اللغة الفنية الدارجة غالباً ما **يختلط مصطلح المخرج بمفهوم المخرج المفسر** ، وإنْ كان المصطلح الأخير أكثر فتوة وشباباً ، وفي عدد من اللغات له مصطلحاته المتنوعة.

ويمكن لنا أن نعود إلى المصطلح الفرنسي : mise en scéne ، والبولندي : Inscenizator ، والألماني : Inscenisierung ، والروسي : Postanowka .

ويعد مصطلح " mise en scéne " أقدم هذه المصطلحات جميعها. يعود تاريخه إلى عام ١٨٢٠ . يقيم هذا المصطلح رابطة بين مولد الرومانتيكية وصياغتها. إنّ **" الإخراج التأليفي - التفسيرى " ينبعث من إظهار الأحداث الدراماتيكية في ضوء الديكورات المبهرة والمتغيرة ، بمعونة " المجاميع البشرية " التى تستخدم في تشكيل الأحداث الجماعية** ، وكان يُطلق عليهم أنذاك ممثلين ، وفى فترة تاريخية متقدمة نشأت تسميته بالبولندية : " Inscenizator " أو metteur en scéne ، ويعنى : **المسئول عن نمط سينوغرافية العرض وشكله** ، ويعنى كذلك **الاستعانة بالممثلين والمجاميع البشرية**. إن " الإخراج التفسيرى " للمسرح الرومانتيكى كان له عشاقه ومحبوه ، وقد وقف له بالمرصاد أيضا المختلفون مع هذه الظاهرة من الكتاب والنقاد. كان هؤلاء على قناعة بالغة بأن " المخرج المؤلف - المفسر " لن يأتى للمسرح بأية قيمة جديدة أو بإضافة عميقه :

> **" إن هذا المخرج " المؤلف / المفسر " ليس بكاتب أو بمصور أو حتى بنجار ، بل إنه مفسد لأىّ عمل. ينثر على المتفرجين " غباءاته " على أحسن تقدير ! "**

ترى الحقيقة التاريخية أن المسرح عندما عثر لنفسه على مساحات ضوئية جديدة ، واستخدامات متسعة الرؤى في تقنيات الإضاءة ، فإنه في ذات الوقت عثر كذلك على اكتشافات جديدة لأسرار خشبة المسرح ، بل تمكن الفنانون من توسيع رقعة صيغهم الجديدة في استخدام الديكورات ، وسرعان ما تفجر عن هذه الإنجازات تغيرات جديدة في التشكيل. منذ ذلك الوقت فإن المسرح لم يتخل إطلاقا عن هذه الإنجازات ، ولم يتناساها ، بل تصبح مفردات جديدة في لغته الفنية المعاصرة.

لذلك فإن مفهوم الإخراج بالمعنى الشمولى له " المخرج المؤلف / المفسر " غدا شيئا مستقلاً عن التيار الرومانتيكى أنذاك ، ويستمر معه سقوط الرومانتيكية. وفي عصر " الطبيعية " يظهر كتاب جاد مستقل هام بعنوان : " L'art de la mise en scéne " ومؤلفة : Becque de Fougiers وتاريخ إصداره عام ١٨٨٤ . تؤكد هذه الدراسة الهامة على أن المخرج هو " مؤلف العرض المسرحى " وأن وظيفته قد انفصلتْ تدريجيا عن أصوله ، فقد وُظفَ توظيفا مستقلا عن عصره الذى وهبه الحياة ومنحه حق الإبداع. وهكذا فإن مفهوم " الإخراج باعتباره " Inscenizator " أصبح يعنى وضع النصوص الدرامية فوق خشبة المسرح ، وكذلك تفسيرها تفسيرا فنيا خلاقا. أما اليوم فيغدو هذا المصطلح حقيقة واقعة ، ليس مجرد ظاهرة عارضة. ويتزامن وجود شخصية " المفسر " مع التعدد والتنوع الناتج - على سبيل المثال - من التفسيرات المختلفة لمسرحية " هاملت ". ويستخدم مفهوم " المفسر الفنى " - في معظم الأحوال - أولئك الذين يفصلون ما بين التفسير الفنى للعمل ؛ عن " الإخراج " بمعناه المطلق ، ويكتبون هذا بوضوح ، ويسطرونه فوق " الأفيشات " والبوسترات والإعلانات العامة. ورويدا رويدا تنشأ علاقة بين هذه التفسيرات الفنية والنص المؤلف سواء كان نصاً دراماتيكيا أو ملحميا. ونجد - على سبيل المثال - أنه قد ظهرتْ في بلدان متنوعة تفسيرات متعددة ومتباينة للعرض المسرحى " الحرب والسلام " للكاتب الروسي تولستوى ، كان أهمها على الإطلاق : الإعداد المسرحى والإخراج التفسيرى الذى قام به المبدع الألمانى إرفين بييسكاتور Ervin Piscator.

وبعودتنا إلى الخلفية التاريخية لمفهوم المخرج المؤلف / المفسر ؛ نكتشف تزايد الاهتمام بهذا المصطلح ، وتوسيع نطاق حدوده وصلاحيته الفنية ، وذلك من اللحظة التى بدأ فيها هذا المخرج / المؤلف اكتساب نفوذٍ جديد في تفسير " الشخصية المسرحية " و «تنوع الأداء التمثيلى» للممثل ، وقد جاء مبكراً على مدى قرون متعددة على أيدى الممثلين أنفسهم.

يُعد أندريه أنطوان الأول الذى بدأ هذا النوع من التطبيقات ، فهو " مبدع الموديل " (النموذج) ، للأسلوب المسرحى - والذى يعد مناقضاً للتيار الرومانتيكى ، ومكتشف الطبيعة ومُشَرّعَها في المسرح. وباعتبار أنطوان مؤسساً ، وفيما بعد مديرا لمسرحه الذى أطلق عليه " المسرح الحر - Théâtre Libre " ، نكتشف أنّ أنطوان لم يتوقفْ أبدا عن التعامل مع الديكورات والمهمات المسرحيه (قطع الإكسسوار

الحقيقية) بشكل يتسم بالانتخاب والاختيار الدقيق. لقد علم ممثليه الإلقاء الطبيعى الملائم ، والإيماءة الصحيحة ، علمهم كذلك كيف يبحثون عن شخصياتهم التى يؤدونها. أما اليوم فنحن معدون بأنْ نعترف بأنّ الأعمال المسرحية لأنطوان وقفتْ عند الحدود التى تقع ما بين الإخراج التفسيرى والإخراج العام. فضلا عن أن هذا التصور منحنا تواصلاً مع بعض عروضه المسرحية ، لفهم ما أتى به من جديد في عالم المسرح ؛ وأكد حقيقة هامة ، وهى أن الصياغة السينوغرافية ، رغم أنها مركبة تركيباً صحيحاً في العمل المسرحى ، إلا أنها غدَتْ إبداعا لفنان آخر وليس للمخرج ، وأن صياغة أنطوان الشاملة لكل مفردات العرض المسرحى ، كان يقوم بإعداد نسيجها وتنظيمها حتى العرض الأول للمسرحية.

لم تكن فكرة (فنان المسرح) متواجدة رسميا ؛ بل كان يستشعرها رجال المسرح ، ويرهصون بأنها ستمثل ثورة في التجريب المسرحى ومستقبل الحركة المسرحية في العالم.

وليس ثمة شك أن فكرة مبدع " المسرح الحرْ " الجديدة مثلت إلهاماً لعدد من رجال المسرح الذين حسنوها واستكملوها. حتى أعداء الطبيعية قد رجعوا إلى تجريب أنطوان وتطبيقاته ، واعتبروه مدخلاً هاما في عالم التجريب ، بل حاولوا أن يصلوا بين فنه في الأداء التمثيلى والديكور المسرحى بوشائج متينة. كان الأصل في خلق هذه الفكرة - بلا أدني ريب - هو "مسرح الفن - Théatre d'Art " في باريس ومؤسسه "بول فورت - Paul Fort "(١) . ومن أهم هؤلاء المصلحين المجربين على الإطلاق هو "قسطنطين ستانيسلافسكى (٢)" مؤسس مسرح الفن بموسكو.

ليست هناك طريقة أو أسلوب منهجى حرفي نفصل فيه عمل المخرج بشكل عام عن تصور المخرج المفسر (مؤلف العرض المسرحى). فقيام العمل المسرحى المتكرر ، ونهاياته بشكل فى المسرح الأوروبي وجود الفنان المسرحى ذى الإمكانيات والقدرات الإبداعية الخلاقة. إنه هو الذى صاغ الأسلوب الجديد في المسرح ، وأبدع المادة الجديدة ، وهدم الموديلات القديمة لتحل محلها موديلات ونماذج جديدة.

وبعد مرور فترة زمنية قصيرة نكتشف أن تلك التغيرات في " مسرح الفن " بموسكو ، لم تلغ انتماءه للتيار الطبيعى ، ليصبح رمزيا تارة ، وواقعيا تارة أخرى ، لكنه بالقطع تسبب في خلق فكرة "**فن**

الإخراج الحديث القائم على التفسير في القرن العشرين " ؛ وإلى اكتمال فكرة " **فنان المسرح** " ونضوجها ، والتى نادرا ما نكتشف أنها مطبقة تطبيقاً صحيحاً في المسرح. إن حالة المسرح العالمى بمختلف أفكاره وصيغه ؛ يملك مصادره الواضحة ، لكنه يصعب اكتشافها في (حركة الإصلاح المسرحيه الكبرى). ويبدو لى أن حركة الإصلاح مستمرة ، فما تزال هذه الحركة تتم عليها إنجازات واكتشافات ليست بمقدورها أن تستكمل حتى نهايتها. وربما تكون هذه ظاهرة تؤكد وجود المسرح في حالة تساؤلٍ دائم لا يتوقف ، وديمومة تقضى على الثابت والراكد ، ولا تقتل إلهامات مجربيه وإبداعاتهم ؛ ولا تسعى لتدمير الجديد النافع غير المتلاشى.

كان إدوارد جوردون كريج (٣) Edward Gordon Craig هو - بلا شك - المفكر الجوهرى لحركة الإصلاح الكبرى في المسرح. ذلك لأنه سبق في زمنه عددا من المحاولات والمؤشرات لمنظرين تجريبيين آخرين ومُطبقين في المسرح الحديث. وللسبب ذاته ، كان كريج راديكاليا للغاية في وجهات نظره التى عانقت المسرح بأكمله ، وأثرت فيه تأثيرا غاية في النفوذ ؛ انعكس بوضوح في تشكيل مفردات جديدة للغة المسرح الحديث ، وليس في تشكيل مفردة مستحدثة واحدة فقط. **لقد أعلن كريج أنه بجوار النشاطات الفنية التقليدية المتعارف عليه لفنون مثل التصوير والشعر والموسيقى ، ينبغي أن ينشأ فن مستقل هو " فن المسرح ".** فالعرض المسرحى - بهذا المفهوم - هو عمل فنى بذاته ، كاللوحة أو السيمفونية. فكل منها يبدعها فنان واحد. وبما أن مبدع العرض المسرحى ينبغي أن يكون إنسانا واحدا ، وليس كما يحدث حتى الآن - (في زمن كريج وبعده) (*) - فريق عارض من البشر يختلفون فيما بينهم حسب درجة تعليمهم وثقافتهم وحساسيتهم ، وفي نوع الخيال ودرجة خبرة التذوق. فإن فنان المسرح يُفترض توصيفه وفقا لمقدار معرفته ودرجته المتسمة بشموليتها وكليتها ، وتعد هذه سمة جوهرية وضرورية لهذا النموذج من الإبداع.

(*) تعنى المؤلفة المسرح الواقعى والطبيعى اللذين تقوم فلسفتهما الجوهرية على الاستفادة من الواقع الحياتى وأخذا منها ، واعتبار الفن المسرحى محاكاة ونقلا عنه ، ثم المسرح الذى تمركزت فيه جميع الفنون وأثرت فيه ، ويتسم بطابعه الشمولى : فيجمع عدداً من فنون الاستعراض والموسيقى والسيرك والفنون التشكيلية وغيرها - المترجم -.

ومن الأفضل إذا امتهن ممثل مهنة الإخراج ؛ لكى يغدو مخرجاً مفسراً مبدعاً بالمفهوم الجديد لهذا المصطلح. عليه كذلك أن يكون قادراً التعامل مع الفضاء (الفراغ للمسرحى) ، وتصميم الديكورات ، والقيام بتحقيق هارمونية تنسق العناصر السابقة مع مفردات الأزياء والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار). ومادام قد استطاع المخرج الهيمنة على كل هذه العناصر والسيطرة عليها ، ومادام أراد الوصول إلى الفن الخالص الحقيقى ، فإن عليه بمفرده كذلك أن يكتب النصوص المسرحية ؛ أو لهذا يؤلف سيناريوهات أعماله. عندئذ فقط يصبح فنان المسرح الحقيقى والأصيل ، مبدع عمل مسرحى مستقل ، يستنتج منه شخصيته وسماته ، وقبل كل شئ يطبع فيه روحه !!.

أبدع كريج فكرة بذرت بذرتها في أرض خصبة ساعدتْ على نموها وبقائها ، لتمثل أساساً وجوهراً من أسس التجريب في فن الإخراج المسرحى المعاصر. فمنذ نهايات القرن التاسع عشر تشكل في المسارح المتقدمة آنذاك نوع جديد من الإبداع ، هو جوهر أساسىّ في مواجهة مفردات لغة التمثيل والسينوغراف. ففي فرنسا ، وكذلك في ألمانيا وبولندا وروسيا إلتصق مصطلح جديد بمسمى المخرج إلتصاقاً كاملاً هو "مؤلف العرض المسرحى" أو "المخرج المفسر". ظهر هذا المصطلح نفسه قبل ذلك بثمانين عاما مبكرا. لكنه كان يشير إلى مفهوم آخر للعمل المبدع. أمستْ مرتبه "المخرج المفسر" أكثر ارتفاعا في القامة من أطروحة المفهوم القديم. إن كريج ومن بعده - أولئك الذين ساروا على هَدْيه ؛ وهم أشهر مبدعى مسارح القرن العشرين وفنانيه - قد التصق بأعمالهم مفهوم المخرج المفسر. أضحى هذا المصطلح جوهر المسرح وهدفه ؛ ومُنح الشرعية والقانونية لعدد غير ضئيل من عروض التجريب. أما هذا الذى يتصور اليوم أنه جاء في المسرح بشئ جديد ، وتجريب متميز ، وكأن ما جاء به فى الحاضر هو التجريب بعينه ، فإنه سيشعرك بالدهشة والتندر ، ذلك لأن التجريب له جذوره في الماضى وأصوله ، يصعب أحياناً اكتشافها : لقد اتصمتْ لحركات الإصلاح والتصوير مثل حركة الإصلاح عند كريج وغيره من فنانى المسرح المعاصر ومُنظريه. ولعل أدولف أبيا [٤] أكثر هؤلاء الذين يصعب اكتشاف أحلامه وإصلاحاته. فأسباب الإصلاح والأهداف التى رسمتها حركة الإصلاح الجديدة التى أتى بها ، أكدت حركة الإصلاح العالمى سواء كانت نظرية أم تطبيقية - وهى تلك التى توالت أحداثها واكتملتْ فصولها أواخر القرن التاسع عشر وطوال العشرين ؛ فبدت وكأنها أعظم ثورة في تاريخ المسرح.

إن المسرح الذى أبدعه مصلحوه ، وخلفته أجيال من المخرجين المفسرين من مختلفي مناطق العالم ؛ منح العمل المسرحي كيفية فنية رفيعة غير ملموسة. وهذا لا يعنى أن المشروع الثقافى في ميدان المسرح - على إطلاقه - لا يدفع ثمنا لإبداعات المخرجين المفسرين ، وهى تبدو أحيانا محتشمة ؛ وأحيانا أخرى غير مستسلمة لقواعد المسرح ولوائحه !. لكن كل اكتشاف أو اختراع علمى ، وكذلك الفن المسرحى ؛ يحوى داخله صخوره وأسواره التى يجب تكسيرها وهدمها يوما بعد يوم ؛ ولا يمكن لنا أن نغفل هذه الحقيقة الساطعة !.

فسبيانسكى والتجريب البولندى الجديد

ومن المعروف - بشكل لا ينقصه اليقين - أن بعض الإلهامات الإبداعية تتوالد مستقلة عن بعضها البعض ، مع أنها تتلو كل منها الأخرى في نفس الوقت. وتبدو هذه الظاهرة جلية في إبداعات ستانيسواف فيسبيانسكى (٥) Stanislaw Wyspianski المسرحية وتطبيقاته. وفيسبيانسكى واحد من أهم المبدعين التجريبيين البولنديين في نهايات القرن التاسع وبدايات القرن العشرين. لم يكن له ثمة علاقة بأفكار " كريج " الإنجليزي - رغم تواجد الاثنين في فترة زمنية واحدة. لقد كان الشاعر البولندي فيسبيانسكى " **فنان مسرح** " بالمفهوم الإصلاحي لهذه الكلمة ، وقد أطلق عليه كريج هذا الاسم في كتابه ذائع الصيت (فن المسرح) بعد أن اكتشف تجارب قرينه لمسرح المجرب البولندى. **وجدير بالذكر أنه ينبغى النظر إلى ما حدث ببولندا** في بدايات القرن العشرين من منطوق " المسرح التجريبى " حيث نشأ هذا التيار لينضج ويغدو مؤثرا هاماً على حركة التجريب في المسرح العالمى المعاصر. لقد تواجدت زمرة المبدعين المجربين في فترة زمنية مبكرة داخل بولندا.

سطر فيسبيانسكى دراماته بصيغ مسرحية متكاملة قريبة الشبه بالأعمال المسرحية الخاصة المتسمة بتفاصيلها الدقيقة وهوامشها الإخراجية تجعلها أقرب إلى (Partytura) (٦) والتى ينبغى للمخرج تفسيرها ، لكنه من غير المسموح خدشها. وتؤكد هذه الحقيقة أنّ الشاعر الكبير فيسبيانسكى قد شارك عددا من المرات في إعداد عروضه المسرحية الأولى. أما النجاح الأكبر لفيسبيانسكى باعتباره مطبقا فيتحقق وفقا لما كان يرمى إليه المصلح المجرب كريج بمصطلح " فنان المسرح ". ففي عام ١٩٠٣ - أىْ قبل عامين من ظهور كتاب كريج ؛ الذى يعد مانيفستو المسرحيين المجربين - يكتب

فيسبيانسكى مأساة سياسية مأخوذة عن التراث البولندي في القرن الحادى عشر ، ويقوم بتنفيذها كمخرج مفسر ، ويصمم لها سينوغرافية حديثة وجديدة ، وفي ذات الوقت يشكل لها ديكورات تتسم بالجدة وبأزيائها المتميزة.

وبما أنه مؤلف النص المسرحى ؛ فإن فيسبيانسكى يكتشف في أثناء إخراجه للعرض المسرحى أكثر الأساليب والصيغ تعاملا مع العرض المسرحى ، ومن بينها التعامل مع شخوصه المسرحية واستكشاف سماتها وأفكارها ، وفيما تفكر فيه ، بشكل فعلى فنى حياتى ، وليس فقط عبر كلمات مكتوبه فوق أوراق ، استطاع بها أنْ يَسْبُرَ أغوار شخصياته المسرحية بعمق. **وقبل كل شئ سنحت له فرصة تحديد رؤيته للفضاء المسرحى وتشكيله ؛ وبهذا تحقق له مالم يتحقق لأفضل مؤلف ، وهو أن يتعامل مع النص المسرحى باعتباره مفردة من مفردات العرض المسرحى ، ولا يطبق ما بداخله بشكل حرفى ، سواء كان على مستوى الملاحظات أو الهوامش التى كتبها بنفسه فى مسرحيته.**

إن الطريقة التى قرأ بها فيسبيانسكى كل نص سواء كان لشكسبير أو لمارلو أو حتى نصوصه نفسها - إنما كانت تدفعه دفعا نحو التفكير في تجسيدها فوق الخشبة من خلال واقعها الحياتى والفنى الآنى ، فهو يمنحها الحياة عبر أطر فضاء مسرحى محدد يتشكل ويتكون في لحظة إبداع العمل المسرحى ، **وتتوج هذه الرؤيه مؤخرا بعد عامين أى في عام ١٩٠٥ في دراسته ذائعة الصيت : " دراسة حول هاملت** Studium o Hamlecie ".

كان فيسبيانسكى يعد نفسه لمنصب مدير مسرح (وهذا لم يتم). عندئذ استفزه واحد من أبرز الممثلين في فرقة فيسبيانسكى لإخراج " هاملت " ؛ وإدخاله في ربرتوار المسرح البولندى. يقرأ الشاعر البولندي نص الشاعر الانجليزى بحدس وروية ويعيد قراءته المرة تلو المرة ، متعطشا اكتشاف روح هذا النص وجوهره ، ويصل إلى جذوره المسرحية المتقده. يدون فيسبيانسكى أفكاره حول هاملت ، ويسطر توجيهاته المتعلقة بعمل الممثل وتعامله مع الشخوص الشكسبيرية ، ويرسم مقاطع من رؤيته للفضاء المسرحى " الهاملتى " (من هاملت) ، ولا يترك شيئا إلا ويدونه عن تلك الروابط الأدبية والمسرحية داخل نص هاملت المسرحى. وليس هذا بالقطع تدوينا مرتبا من زاوية التفسير الإخراجي فقط ، بل هو مجموعة من

اكتشافات متعددة ، وحقائق حول المسرحية وعن المسرح بشكل عام ، وعن ذاتية الدراما ، ومسرح شكسبير وخصائصه على وجه الدقه :

" [...] ربما يكون شكسبير عند ممارسته كتابة " ماكبث " أو " لير " ، كان يفكر في قصر يعود بتاريخه إلى عصر النهضة ، وليس قصرا يعود طرازه إلى " الرومانسيك " أو هو مصنوع من الخشب - يستطرد فيسبيانسكى في دراسته عن هاملت - لكنه دائماً كان يفكر في الواقع الفنى لهذه الشخوص . فأناسه في دراماته دائماً ما كانوا يدورون في دائرة خياله الإبداعي فوق أرض واقعية حقيقية ، تعد أرضا ملكاً لمكتشفها شكسبير وعارفا بها ".

من هذا المنطلق لا نجد أىّ تزييف في دراماته ؛ ولا نكتشف فيها على الإطلاق مواقف مصطنعه ، ولا أية مواضع لا تتواءم والتفكير فى المناخ المرسوم :

[...] إن نسيج أعمال شكسبير - يؤكد فيسبيانسكى - مكتوب بشكل متقن ؛ لدرجة أنّ أية ديكورات غير حكيمة أو غير منطقية ؛ ليس بإمكانها قتل نصوص شكسبير وروحه فحسب ، بل ويتعدى الأمر أكثر من ذلك ؛ وهو أن هذه الديكورات نفسها قد تتواجد منذ البداية وحتى نهاية العرض المسرحى ، لكن الدراما لن تفقد جوهرها ، وسيتشكل الانطباع ذاته الذى يفرضه العرض المسرحى منذ الوهلة الأولى . ولا يعنى هذا أننى أريد أن أقول بأن شكسبير ينبغى تقديمه فوق الخشبة بلا ديكورات أو في ديكورات مصممة تصميما ينقصه النضج ؛ كما يحدث في العالم كله عند تقديمه !! [...] فالحقيقة الفنية تؤكد على أن المسرح الذى يقدم شكسبير بداية من عصره وصولاً إلى تلك المسرح التى تقدمه زاخرا بالديكورات المتخمة ، يعد مسرحا عديم القيمة ، ربما يبدو غنيا ظاهرياً على مستوى الشكل ؛ لكنه فاقد لمحتواه وعمقه . وتبرهن هذه الحقيقة أن هذه المسارح لا تحترم شكسبير ؛ لأنها تترجمه ترجمة تتسم بالحرفية والدقة ، بل لا تفهم روحه ، ولا تقترب من مدلولاته وخصائصه . أما ذلك الذى سار وراء فكر شكسبير وروحه ، حيث قام بحَبْك مواقفه

الدرامية حتى النهاية فوق خشبات مسارح فإن هذه المواقف الدرامية تحيا ، داخل معمار منطقى يتعايش مع أبنية هذه الخشبات ، وتتماشى ومنطق نصوص شكسبير ، عندئذ يتأكد لنا أنه نجح في تصميم هذه الديكورات ؛ وأن هذا الإطار السينوغرافى يدخل في صميم اللعبة المسرحية ، وفي قلب أحداثها ، مقتربا من روح شكسبير وبلاغته ."

ذلك الذى أنجزه فسبيانسكى ونجح في تفنيده وتحليله : فيما يطلق عليه بالواقع الأرضى (**أى الواقع النابع من أرض الأحداث**) ، يبدو ظاهراً للعيان في تطبيقاته المسرحية المبكرة ؛ وتلك التى قدمها مؤخرا في حياته ، أثبتْ فسبيانسكى أنه يملك عدة أساليب في رؤية العمل المسرحى . إنها جميعا تطرح إمكانية تقديم العروض المسرحية ليست بطرق تقليدية ، ولا في مسارح (العلبة) الإيطالية المغلقة ، بل **في فضاءات طبيعيه** . وقد اهتم بذلك الفنان التجريبى العالمى البولندي تادووش كانتور [٧] - Tadeusz Kantor ونفذه بدقه عندما قدم عروض فيسبيانسكى في بولندا وفي شتى إنحاء العالم . وكذلك يعد الذى حققه المخرج المسرحى والسينمائى الكبير أنجى فايدا [٨] - Andrzej Wajda فى إخراجه لمسرحية هاملت لشكسبير - إنجازا فنيا كبيرا عندما عرض أحداث المسرحية فوق أرض قصر بولندي يعود تاريخه إلى عصر النهضة ، وهو مقر الملوك البولنديين القدماء بمدينة كراكوف البولندية . وكانت رؤية فايدا تسير نحو تقديم واقع يتزامن مع زمن أحداث مسرحية " هاملت " ، ويتحقق تحقيقاً أثريا وتاريخيا ، ليساير روح شكسبير وواقعه : وهذا يمثل الجوهر التشكيلى لنقل نص شكسبير الأدبى فوق خشبة المسرح فيغدو مسرحا . وكان فيسبيانسكى - وهو أهم هؤلاء المبدعين المسرحيين المجربين - عالما بهذه الحقيقة ، عندما أخرج المأساة التاريخية " لهاملت " ، و " الأجداد " للشاعر البولندي الرومانتيكى أدم ميتسكيفيتش في إخراج تفسيرى ، يضع أحداث دراماتىْ شكسبير وميتسكيفيتش في ديكورات تخلق واقعاً أرضياً " يمثل أرض الأحداث " ، ويستكملها بمواقع كانت شبيهة بتلك التى تواجدتْ فيها أحداث ، هذه الأعمال المسرحية تاريخيا ، أو بتلك التى يمكن أنْ تكون ، ويضيف إليها مقاطع من ديكورات داخلية ومهمات مسرحية (قطع إكسسوار) ، وأحيانا ماكان فيسبيانسكى يخلق واقعا مسرحيا فنيا جديدا يختلف عن الواقع التاريخى للعمل المسرحى الأصلى ، يستلهم منه مواقع تتسم بمصداقيتها التاريخية ، ليعيد تشييدها من جديد ، وبناء جوهرها الروحى بمدلولاته الجديدة .

ولأن فيسبيانسكى كان يمارس كذلك فن التصوير ، فإنه كان يستخدم كذلك اللون ويستوحى منه أسراره بتعامله مع الفضاء المسرحى فوق الخشبة ، ولذيوع صيت فيسبيانسكى كمصور يستخدم اللون الواحد بمختلف درجاته المتنوعة والمتباينة ، نجده عارفاً بكل قوانين خشبة المسرح ودرجات المساحات الضوئية واللونية لخشبة المسرح ، التى تستلزم قدرا غير ضئيل من الوعى في التعامل مع مناطق تعد بعيده عن أعين المتفرجين ، وتقع في مناطق الأداء التمثيلى ، مما يستلزم ثراء في الرؤية السينوغرافية والتشكيلية ، ووعيا بالإخراج التفسيرى والتنفيذى والتمثيلى. إن توظيف الفضاءات المسرحية عند فيسبيانسكى يؤدى إلى اقتحام عالم زاخر بالحياة في دراماته الذاتية ، أو تلك الروائع البولندية التى تعود إلى التراث المسرحى الرومانتيكى - وعلى رأسها " الأجداد - Dziady " للشاعر المسرحى الرومانتيكى آدم ميتسكيفيتش.

ذلك التوحد في العمل المسرحى - ذلك المبدأ الذى جاء به كريج ، ووضعه أساساً في أيدى المبدعين المسرحيين المتسمة رؤاهم بالشمولية - خاصة في حالة المصلح المسرحى فيسبيانسكى حيث تشكلت إلهاماته لتخرج بنظرية مسرحية قومية ؛ تؤكد رؤية كريج دون أن تتأثر به أو تستعيرها ، لأنها ولدت في نفس الزمن وذات الظروف ، **إنما يُؤكد على أن المسرح في بدايات القرن العشرين وطواله ، كان في حاجة إلى استقلاليته ، وكان في حاجة أشد إلى البحث عن ذاتيته وابتعاده عن الفنون الأخرى. وبالتالى أثبت التطبيق العملى إمكانية تواجد " فنان المسرح " وضروريته ، خاصة أن هذه التسمية أو ذلك المصطلح لم يكنْ مقبولاً آنذاك أو موافقا عليه من رجال المسرح.**

ثمة عرضان مسرحيان للشاعر والمجرب المسرحى البولندي " فيسبيانسكى " : الأجداد [٩] و " بوليسواف شمياوى - Boleslaw Smialy " تميزا كذلك بإبداعهما التفسيري ، جعل فن فيسبيانسكى مؤلفاً للعرض المسرحى ؛ مؤلفا من حيث صياغته الجديدة لمفردات العرض المسرحى ومجرباً فنيا مستقلاً. فبفضل الوثائق التى احتفظ بها المخرج المبدع ، والمصلح المسرحى المجرب البولندي (ليون شيللر [١٠] Leon Schiller) لكل ما يخص العرض المسرحى لفسبيانسكى إلا أن هذا لم يمكن شيللر من إخراج العرض الأول لفيسبيانسكى بنفس المفهوم وبذلك الزخم من الدقائق والتفاصيل ، ولا حتى من خلال تلك الروح التى اتسم بها العرض الأول بكل أصالته. يقول شيللر :

" [...] استطعنا - ربما بعد مرور ربع قرن من الزمان أن نعيد إخراج العرض المسرحى : (بوليسواف شمياوى - Boleslaw Smialy)٠ إن اشتراك الممثلين الجدد ؛ وتلك المتغيرات الجديدة في لغة العرض المسرحى ؛ رغم أن العرض وقع تحت أيدى مخرج متميز مجرب متمرس / مايسترو كشيللر كما يؤكد شاهد عيان - إلا أن هذا العرض المسرحى عند إعادة بناء ديكوراته الأصليه ، وإعادة صياغته الأسطورية ، خاصة عند تصميم أزيائه ، لم يحقق سمة الأصالة ، ولم تعد إليه القوى الإبداعية الخلاقة التى اتسم بها العرض المسرحى الأول لفيسبيانسكى :

" إن هذا العرض المسرحى الأول كان ينبغى أن يموت صاحبه، فإن حدث تعديل أو تغيير لعنصر من عناصره الفنية ، فسيتخلقُ عرض جديد، وعادة ما يصعبُ تعديله للأزمان التالية ، لذوق الآخر ، أو لحساسية نظارة اختلفت عن نظائرها في الأزمان الغابرة "٠

إن فيسبيانسكى مثله مثل أى فنان أصيل يستحيل إخراجه ورؤيته كمجرب - يقينا - إخراجا آخر بعد مرور أكثر من ربع قرن من زمان على موته - أى في نهاية النصف الأول من القرن العشرين ويصعب إعادة رؤيته الإخراجية من قبل المعاصرين٠

في القرن التاسع عشر حدث تغير جوهرى عندما كانت مسرحيات يوجين سكريب (١١) - Eugene Scribe تعرض في ديكورات غير متغيرة ؛ بل في نفس المواقف ، وذات الأحداث ، مع تغير طفيف في شخوصها ، ليعاد عرضها طوال عشرات السنين٠ ففي عروضها التالية لم تكنْ أفضل من سابقيها أو أسوأ منها٠ كانت تمثيلا لنص درامى يزخر بالفعل بأدوار متميزة ، قد يتواجد من خلال قسم من موضوعات سابقه أو موضوعات تنفصل عنها ، إلا أن الأمر برمته ينتهى بتواجد هذا النوع من المسرحيات الجيدة الصنع ، الجاهزة ، المحفوظة أنماطها ، ومسارات أحداثها التى يدخل إليها النظارة ، وهم معدون لتقبل ما يعرض فوق الخشبة من تلفيقات درامية وحبكات مصطنعة ، يشتركون هم فى صنعها وقبولها والتصفيق لها٠

وبشكل يتسم باللاقصديه يتجه فيسبيانسكى في بولندا نحو تحقيق مسارات فنية عميقة في أعماله داخل بولندا ، ومعه كريج فى غرب أوروبا ، ومايورهولد في روسيا شرق أوروبا ، فيضعون أمام المسرح مهاماً لها أبعادها بمنظور ؛ يرى تزايد نمو حركة التجريب في المسرح ومستقبله٠ قد يختلفون فيما بينهم - في أسسهم ومبادئهم العامة -

لكنهم - جميعا - يوسعون من دائرة مجالات المسرح وأطروحته وصيغه. اعتمدت هذه المجالات التعامل المتسع العريض في التفكير والرؤية للنصوص المسرحية / الدرامية ، حيث كانت معظم النصوص المسرحية / الملحمية ، تتسم حتى ذلك الوقت بقدسيتها ، ويُمْنعُ الاقتراب منها أو المساس بها. وأحيانا ما كان يتعامل مع النصوص المسرحية الدرامية برؤى جديدة ، تنفصل تماما عن رؤى مؤلفي هذه النصوص الأصليين. كانت هذه الرؤى - رؤى مخرجيها / المفسرين - تحوى في معظمها قوىً مؤثرة جديدة ، مما عرض هؤلاء المخرجين / مؤلفي العرض المسرحي / فناني المسرح / والمخرجين المفسرين / بالمنطوق الاصطلاحي التجريبي الجديد - لتهمة تزوير الأعمال الكلاسيكية وتحطيم جوهرها. ففي إخراجهم النصوص المسرحية الكلاسيكية التي يعود تاريخها إلى القرن التاسع عشر لمؤلفٍ مثل ألكسي أوستروفسكي (١٢) - Aleksy Ostrowski في نصه المسرحي (الغابة) ، نلاحظ أن المخرج الروسي فـ. مايورهولد قام بتغييره وتعديله وتفسيره إخراجيا (١٣) - Wsiewolod Meyerhold في عام ١٩٢٤ حيث نراه يضع فوق خشبة المسرح بدلاً من ديكورات توهم بوجود غابة حقيقية ، فإنه يستعين بمهمات مسرحية (قطع إكسسوار) ترينا حركة الممثلين وإيماءاتهم موحية بوجود الغابة. **أما لوى جوفيه** ففي محاولته الوصول إلى تكثيف دراماتية مشاهده المسرحية ، وتزايد التوتر الدرامي داخل عروضه المسرحية ، فإنه يغير في ملاهي موليير تسلسل مشاهده المسرحية ، كما فعل في المسرحية ذائعة الصيت " مدرسة الزوجات " ، أو يُعدل من شخصية مسرحية ، مثلما فعل في مسرحية " طرطوف " حيث قسم هذا الدور إلى عدد من الأدوار، كاسراً بذلك بمعاول محطمة وهادها التقاليد المسرحية الفرنسية المتعارف عليها. لقد نظر التقليديون إلى هذه التجارب ، ولتلك المحاولات بعيون غاضبة ؛ فضلا عن أنهم حاولوا الوقوف ضد جديتها وثرائها في اللغة والرؤية المعاصرتين. ورغم ذلك كله فإن التجريب سار قدما ومنح المسرح والمسرحيين واجبات فنية جديدة..

وعند ما تزايدت واجبات المسرح ؛ كان عليه أنْ يجد لنفسه عروضا مسرحية معاصرة ، وتجريبا فنيا حديثا أصيلا نستكشف منه أساليب جديدة للتعبير الفني ووسائطه ؛ وكذلك كان على المسرح أن يستسلم بكليته للخيال الإبداعي التجريبي ؛ ولرؤى مؤلف العرض المسرحي الجديد " **المخرج المفسر** ".

إن فنان المسرح ؛ ذلك الخبير المتميز في جميع ميادين الإبداع المسرحى ، إنما كان يُعَدُ وما يزال ظاهرة نادرة ، لأن عددا ضئيلاً من النقاد يبرهن على أهمية هذه الحقيقة. لذلك فإن المخرجين المفسرين أو مؤلفى عروضهم المسرحية بالقرن العشرين ، والراغبين في إنشاء مسرح مستقل ، يسيطرون في مقابل ذلك على حرفتهم في التشكيل ؛ ويتعاملون في تعاون مشترك مع من هم أكثر تعاملا فى المعمار وفنون التشكيل والسينوغرافيا. فترابط شيئين في شئ واحد ، ذلك الذى قد يبدو للعامة غير معقول أو منطقى ، وغير ضرورى داخل العمل الفنى ؛ إنما هو شئ يمكن تحديد هويته الفنية الهامة ، وخصوصيته ، بل يمكن بالقطع أن يعد شيئا استثنائيا فريدا في نوعه. إن بيسكاتور يتعامل مع الفنان المعمارى التشكيلى W. Gropius كما لواكانا شخصيين فى شخص واحد ، كما تعامل ليون شيللر مع الإخوة بروناشكو (Andrzej Z. Pronaszko) عندما ظهرتْ بوادر المسرح التجريبى ببولندا في عاصمتها وارسو فى بدايات ثلاثينيات هذا القرن. تظهر هذه السمة واضحة مع الفنانين شيمون سيركوس (١٤) - Szymon Syrkus وبرونون زبروفسكى ؛ فاشتراكهما وتعاونهما الوثيق داخل نسيج العمل المسرحى أدى إلى تزايد عصريته وتجريبيته. كما أنه حددّ في نهاية الأمر استقلالية العمل المسرحى وعضويته المتماسكة.

كان لهؤلاء المصلحين المجربين - بشكل عام - مهمتان رئيسيتان : التغير المسرحى وحداثة طرقه المختلفة عن الشكل التقليدى النمطى له ، وكذلك العثور على صيغ تجريبية جديدة في مجال الفن المسرحى السينوغرافى :

" [...] عندما كلفنى إرفين بيسكاتور - Erwin Piscator بتصميم مسرحة الجديد - يستطرد والتر جروبيوس - Walter Gropius شعرتُ شعوراً واعيا بقلقه غير المُروّض. إنّ بيسكاتور - منذ الوهلة الأولى - يعرض علىّ إنتقاداته لكل الثوابت ، ورؤاه الرامية نحو إبداع آلية مسرحية غاية في النمو والتطور من ناحية التقنيات ومرونتها الفنية ، الهادفة إلى تغير في الوضعية المسرحية الحالية ، المحققة لمطالب عدد غير ضئيل من المخرجين

وطموحاتهم الفنية من جانب ، والساعية من الجانب الآخر إلى الاشتراك الفعلى للنظارة في الأحداث المسرحية ، وبالتالى التأثير النفاذ القوى في تشكيل وعى المتفرجين "٠

سنتعرض آلان لبعض طرق تفكير "جروبيوس" ولبعض من إلهاماته السينوغرافية :

" إن المسرح الشامل يسمح لكل مخرج ؛ بفضل التميز المعنوى (من المعنى) للاستخدام التقنى ، والتعامل داخل الوحى المسرحى ذاته فوق خشبة المسرح الإيطالي ، أو البروسينيوم (مقدمة خشبة المسرح) أو خشبة المسرح الدائرى ، إما بشكل منفرد أو جميعها في وقت واحد "٠

كتب عن هذا المسرح الشامل وسطّر حوله الكثيرون ، بل ودوّن مؤرخو المسرح لحلوله المعمارية / الفضائية (الفراغ المسرحى)٠ والجدير بالذكر التعرض لبعض فقراته :

" [...] سقف يستريح فوق أثنى عشر عمودا ، أما صالة المتفرجين فتنزلق أمام فتحة المسرح فى ثلاث درجات ، وفي الأسفل نعثر على خشبة المسرح الثلاثية الإيطالية ، والتى تختص بدرجات مقاعد المتفرجين المتقدمة إلى الأمام٠ ولذلك يمكن الأداء المسرحى فوق خشبة المسرح المتوسطة أو في واحدة من خشبات المسرح الجانبية أو فوقها جميعاً أىْ فوق الخشبات الثلاث في وقت واحد٠ ويسمح قضبانان فوقهما عربات مسرحيه بالتغيير السريع والمستمر للديكورات المسرحية٠ /.../ وخلف الأعمدة ، وعلى مستوى خشبات المسرح الجانبية تجرى بالقرب من الصالة قضبان عريضة تميل ميلا نحو قاعة المتفرجين المتواجدة أمام فتحة المسرح ، وفوق قضبان كهذه يمكنْ أنْ تسير العربات فوق خشبات المسرح الإيطالية ، وبفضلها يمكن لبعض أجزاء من الأحداث المسرحية أن تؤدى قريبا من النظارة٠ /.../ وبمقدور الممثل كذلك أنْ يتحرك ما بين المتفرجين ويستغل وجوده داخل الممر الدائرى الفاصل ما بين مستويين داخل فتحه المسرح الأمامية٠"

نشأ " المسرح الشامل " إذن إثر التلاحم المثالى لحس المخرج المفسر (مؤلف العرض المسرحى وليس مؤلف النص الدرامى)

والسينوغراف ، والمؤلف الموسيقي ، والممثلين ؛ مما أبعدَ هذا المسرح عن النمطية والتقليدية ، وأدخله في عالم من الاكتشاف الفنى التجريبى. ودّع هذا المسرح المخدودية وصغر المكان. لم يقتصرْ دوره على أنْ ينشد استثارة العقل فقط ، بل في أن يدمر كل الثوابت ؛ ويستفز حالة من الشعور المتقد. وبعد العرض الكبير " على الرغم من كل شئ " لبيسكاتور - وهو عرض فيه السياسة مكثفة وضالعة في التعبير - نجد أن النقد بدأ يؤكد الوظيفة السياسية للمسرح :

> " [...] وتجاوزا لمختلف الميول والاتجاهات الفكرية والسياسية في العمل المسرحى - على مستوى النص المكتوب - وابتعادا عن جميع المبالغات الفنية في العرض ، فإننا نتيقن أنّ المتفرج في مشاهدته للعمل المسرحى ؛ لا يشعر وكأنه خارج إلي الشارع ، غير فاهم للأحداث. /.../ وبعد هذا الاستعراض ..... نشاهده وكأنّ شعورا ينغرس بداخله ، شعوراً بأنه خارج من حمام ساخن ، لقد تزايدت قوى المتفرج في الرؤية ، فأصبحت لديه القدرة على الإبحار ، وتوجيه دفة الأحداث (وفق تكوينه الفكرى والسياسى) ، أثرَتْ الحركة والإضاءة ، والتطورات التقنية فى تشكيل معنى العمل المسرحى وصياغته. "

لم تنفذ تصميمات جروبيوس - Gropius - كما هو معروف - بشكل نهائى. ولكن أفكارا تشكيلية مماثلة لأفكاره ، كانت احتجاجا ضد " إيهام " القرن التاسع عشر في المسرح ، وقد توالدتْ هذه الأفكار في مراكز متنوعة من مسارح العالم. وتحقق بعضها فيها. فضلا عن أنها اتخذتْ مسميات متعددة ومتباينة : " مسرح الفضاء المسرحى " ، " مسرح الخلاصة " ، " المسرح المتوافت أو المتزامن " ، " المسرح المتنامي " وكلها مسارح تجريبية في الصياغة والتشكيل وتناول مفردات العرض المسرحى. لقد تناثرتْ الأفكار الجديدة هنا وهناك كالبركان في كل مكان .. بشكل ليس له نظير !.

ومن الصعوبة بمكان حصرها جميعاً ؛ لذلك ينبغى أنْ تقوم بحصر بعضها - وأشعر بالأسف للقيام بهذا الخلل المفزع ، لأن جميعها هى ظاهرة تعبر عن رؤى متباينة لمعماريين وسينوغراف ، رؤى لا يمكن " لجمها " مثلما لا يمكن وضع اللجام مقيدا فكر فرس حر ! ، إنها تعبير عن الغضب والطموح في تغيير كل ما هو ثابت ومستقر ، كل ما يقف بالمرصاد ضد " مسارح العلبه " :

" [...] إن مفهوم " الديكور " أو " الديكوريست " إنما هو فشل ذريع لمفهوم التشكيل - يستطرد ليون خفيستيك - Leon Chwistek ، واحد من أهم نقاد المسرح ومُنظريه في بولندا في الثلاثينيات - نحن شديدو الحساسية ، ليمكن لنا تحمل المفهوم الطبيعى الرجعي للفن. فلا يشاهد الآن في أية ديكورات فوق خشبة المسرح " صخور " أو " أشجار حقيقية " أو " قصور شاهقة ". الطبيعة تنجز هذا بشكل أفضل من المسرح. قال مرة الشيء نفسه أنجي بروناشكو (١٥) - Andrzej Pronaszko - وهو واحد من أعظم السينوغراف التجريبيين البولنديين في تلك الفترة - قال إنه راغب في تحطيم كل ما ينتمي لمفهوم " الديكور " وهدمه. وأكد في مقولته أنه راغب أكثر في التعبير - داخل عمله الفنى - عن كل ما هو حقيقي وأصيل ، والتعامل معه فوق الخشبة ، ألا وهو الممثل وزيه. ولأنّ جوهر المسرح هو التواصل المشترك ما بين " المؤدى " و " المتلقي " ؛ والتواصل المشترك ما بين فضاء الأداء واللعب الفنى والأرض الملاحظة أو الموقع الذى يجلس فيه المتفرج ؛ لذلك يقوم المجربون المسرحيون الجدد بدلاً من تدمير " الديكورات " أو التخلص منها ، فإنهم يتعاملون معها بشكل أخر وبصياغة جديدة ".

هذه هى فكرة إحدى هذه المسارح الجديدة - " المسرح المُتنامى " :

" تشيد خشبة المسرح بشكل متدرج ، طبقا وتباعاً لتطور النسيج الداخلى للعمل المسرحى ذاته ؛ ولتواجد الأبنية المشيدة فوق الخشبة ، فالذى يظهر مرة ، لا يختفى عن أعين النظارة عند تغير الأحداث وأماكنها ، بل يبقى فوق الخشبة ، ويتواجد البناء الجديد مع الأبنية المسرحية المشيدة الأخرى بشكل عضوي ؛ يتماشى والبنية المعمارية الأساسية للعرض المسرحى. /.../ إن التدرج في ارتفاع حلبة خشبة المسرح ؛ يسهل على المتفرج الدخول في رهبة التصور البنيوى للخشبة. /.../ ويتزايد التوتر الدرامى والإيقاع العام للعمل المسرحى ؛ عبر منبع الأحاسيس والمشاعر المتباينة للممثلين. فاستمرارية أماكن الأحداث تسمح في بعض

الأحيان من أن تُوقِفَ من نسق المشاهد المسرحية ومن تزامنها !!"

صمم كلٌ من إنجي بروناشكو وشيمون سيركوس لرؤاهما المتسمة بخصوصيتها في مجال الفضاء المسرحى شيئا مغيارا لما هو معتاد عليه في تشييد الأبينة المسرحية ؛ أطلقوا عليه "مسرح المستقبل". إنه فرع من فروع "المسرح المتزامن مع الحدث" أىْ المسرح الحديث برمته ؛ حيث تتكون خشبة المسرح من جزأين غير متحركين ؛ أو جزأين متحركين / دائرين ؛ أو بواسطة التغيير من جناحى المسرح. إن كلا الجزأين المتحركين بعرضيهما الواسعين ؛ تتكيف معهما صالة المتفرجين ؛ إما في اتجاه واحد أو في عدة اتجاهات ، بواسطة سرعة لفات المسرح المتحرك ببطء ؛ حسب تعليمات المخرج ؛ وطبقاً لاحتياجات العرض المسرحى وضروراته. تملك هاتان الخشبتان خشبتيْ مسرح : دائرى ، وما يُطلق عليه تكنيكيا : "خشبة مسرح الحفرة". فأمام أعين المتفرجين كانت تتشكل المشاهد الضخمة حيث تتحرك فيها أجنحة المسرح وكواليسه ، وتختفى بديكوراتها أمام مقدمة خشبة المسرح ؛ حيث ينتظر المتفرجون ديكورات جديدة للمشهد المتغير. إن استمرار الأحداث وتواصلها ما هو إلا نسق منظم غير فوضوى ، وهذا ما حققته هذه التغيرات التكنيكية ، ومهدت به للحدث ، وسهلتْ متابعة المتفرجين لما يدونه فوق الخشبة. أما نقطة الضعف التى أصابتْ هذا المشروع هو وضع المتفرجين وتشكيل جغرافية صالتهم : **كيف تتحدد ؟! وأين توضع النظارة ؟!. إن خشبة المسرح الزاخرة بتغييراتهم في ديكورات العرض المسرحى والمعلقه في سقف خشبة المسرح ، قد زادت من صعوبة خلق تجاوب حى بين المتفرج وما يشاهده فوق الخشبة ، بل أحيانا لم تسمح بخلق علاقة بين الممثل ومتفرجه.**

إن شيمون سيركوس - Szymon Syrkus صاحب (المسرح المتزامن - Teatr Symultaniczny) لم يحقق في نهاية الأمر ولو شيئا قليلاً من ذلك الذى أقترحه مسبقا. فخشبة المسرح المتميزة بمرونتها ، استحالت إلى مسرح مرن ، أما ذوبان صالة المتفرجين ودخولها في خشبة المسرح ، حل محله خروج المتفرجين أو ابتعادهم عن نفس الخشبة. وهكذا منح ذلك المسرح المرن إمكانية تنظيم الفضاء المسرحى وتنسيقه ، أىْ إمكانية القيام كل مرة بتنسيق المتفرجين وخشبة المسرح وإعادة تشكيلهما من جديد داخل الفضاء المسرحى العام. تواجدت هذه المرونة حتى اللحظة التى قرر فيها مؤلف العرض المسرحى / المخرج

المفسر تشكيل الموقع - موقع خشبة المسرح وفضاءاته ، وفقا للنص والأحداث الدراماتيكية. وبعد ذلك فإن هذا الفضاء المسرحى قد تقلص وأصابه العجز ، عندما ذابت العلاقة بين المتفرجين وخشبة المسرح ، ولم يعد ثمة فَصْلٌ واضح بينهما ، للدرجة التى هدد كل منهما الآخر .

إن مشروعا كهذا يقوم على تعديلات بسيطة قد نفذه رجال المسرح في (مصنع للصلب) داخل حى من أحياء وارسو السكنية لأن الحاجة والضرورة فرضتهما. وطبقا لما أراده المؤسس ، فإن هذا المسرح هو عبارة عن خشبة مسرح ثابتة وصالة للمتفرجين ثابتة. وبالطبع لم تكن أيضا ثمة ستارة أو إضاءة أمامية. وتكونتْ أرضية الصالة من " بلوكات " (مقاطع خشبية متحركة). سمح هذا بتشكيل خشبة المسرح ، وصالة المتفرجين ؛ وكذلك مقدمة خشبة المسرح بدرجات متفاوته ؛ وذلك عَبْرَ تشكيلات تتسم بالحرية وليس بالحرفية ، حسب عدد المتفرجين المتفاوت.

لقد خرجتْ التقنية المسرحية من طورها لتقترح أمام المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحى اقتراحات ومفاهيم تتسم بشجاعة الطرح والجرأة في تقديم المسرحية المتباينة. ولذلك فإن هذه التقنية بكل ما تملكه من ثراء قد استفزتْ هؤلاء الخرجين ، بل إنها فرضتْ عليهم إشكالية فنية تثير قرائحهم الإبداعية ؛ وأحيانا أخرى كانت كذلك إلهاماً للسعى نحو تحقيق إبداعات درامية جديدة ، غير منغلقة على نفسها داخل أطر تقليديه ونمطية ، تتحرك في حرية لتقديم تشكيل جديد للمادة الأدبية للمبدع. **إن أهمية المعمارى والسينوغراف ومكانتهما / في المسرح التجريبى والجديد ؛ قد اكتسبتا كثيرا من التأثير وارتفعت قامتهما. استطاعا للمرة الأولى أن يشعرا باشتراكهما الفعلى في عملية الإبداع المسرحى.**

وكثيرا ما نرى فى الفنان / السينوغراف مبدعاً جوهرياً ليس فقط عند أعتاب المسرح البولندي فقط (كانتور - شاينا - مُونجيك - لوبا - ستانيفسكى - جوك وغيرهم) ، بل نرى بصماته الواضحة في المسرح الأوروبي كذلك. ففي النصف الأول من القرن العشرين لم يستقل بشخصيته تماماً. كان يعمل خلف المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحى. وفي معظم الأحوال كان يخضع للرؤية المنبثقة عن المادة الأدبية ، والتى أصابتها التعددية وفقدان هارمونية العرض المسرحى ووحدته. وأحيانا ما كان يُستعان به في حالات استثنائية نادرة ،

عندما كان من المستحيل اغتصاب الحقوق أو التعدى على الحدود التى وضعها مؤلف العرض باعتباره المسئول الأول عن إلهاماته الفنية والإبداعية. فيما بعد تغير ما كان يطلق عليه (مهندس الديكور)، وما ينفك يصبح بديلا عنه الفنان السينوغراف ليستحيل بدوره إلى " **مؤلف للفضاء التشكيلى ومخرجه** ".

شيللر وبنيوية العرض المسرحى

في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين كانت أكثر الظواهر المسرحية ثراء - ولم تتواجد فقط في بولندا - تلك التى ولدت كمحصله للتعاون المشترك ما بين مؤلفي العرض المسرحى / المخرجين المفسرين (المسرحيين) مع قرائنهم من مؤلفي العرض المسرحى (السينوغراف) من زاوية تشكيل الفضاء المسرحى. إنّ التعاون المشترك بين المخرج المفسر / مؤلف العرض المسرحى ليون شيللر (وهو بولندي) مع السينوغراف أنجى بروناشكو - Andrzej Pronaszko (وهو بولندي كذلك) **انبثق عن هذا التعاون الخلاق نشأة واحد من أهم المسارح التجريبية آنذاك وهو " المسرح الشامل** - Teatr Monumentalny "، وبتعاون شيللر مع السينوغراف فواديسواف راشيفسكى، تشكل المسرح البولندى التجريبى : (مسرح الزمن - Zeit Theater).

لقد أثر (المسرح الشامل) بنفوذه الكبير في تشكيل المسرح البولندي المعاصر. إن شيللر وبروناشكو قد وجدا إطاراً مثالياً شكلا داخله الدراما الرومانتيكية البولندية ذات الطابع المركب، والتى تعبر اليوم عن هوية المسرح القومى البولندي من منطلق التجريب التاريخى في التعامل مع التراث والتعامل مع مختلف الأوضاع الاجتماعية، ومجموعة القيم الإنسانية، وكذلك مع اللغة التى يتحدث بها البشر في أثناء حياتهم اليومية.

كانت هذا الفكرة في جوهرها غاية في البساطة. ففي الأبنية التقليدية ؛ وفوق " خشبات مسرح العلبة " النمطية، استطاع بروناشكو أن يخلق تشكيلا بنيويا من درجات السلالم، تتسم بالميل أحيانا، والثبات أحيانا أخرى، ووضع مجموعة من (البراتيكابلات) بزوايا غير منظمة وليست بها " سيميترية " ساكنة أىْ متماثلة أو متناسقة ؛ قسم بروناشكو خشبة المسرح إلى مواقع متباينة تقع فوقها الأحداث. كانت هذه هى القاعدة الأساسية في التفكير بمعالجة النص، اختلفت

هذه القاعدة المنهجية في عروض مسرحية أخرى مع تغيير طفيف يتم في ارتفاعات بعض الأشكال والأحجام وفي زوايا الميل. في أعمال الكاتب المسرحى والشاعر الرومانتيكى أدم ميتسكيفيتش وخاصة في العمل المسرحى الهام " الأجداد - Dziady " نشاهد علاقة سينوغرافية حميمية تتم بين الفضاء والمكعبات. إن بروناشكو يغطى مسطح خشبة المسرح كاملا بقطعة قماش كبيرة ، محاولاً بذلك أنْ يخفى نسيج المادة ونوعيتها وتأثيره في ذلك الذى تفرضه خشبة المسرح العارية المتواجدة ، ثم يصمم (براتيكابل) كبيراً حجمه ضخم. شغل هذا البراتيكابل مسطح المسرح بكامله ؛ مما أعطى انطباعاً يتسم بخصوصيته ، كما لوكان ثمة جبل مزروع (بالكرز) والأشواك وسط خشبة المسرح وفي عمقها. وخلف هذا الجبل الضخم ، رُسَم عن بعد جبلا رماديا آخر. ووضعت فيه ثلاثة صلبان معدنية كبيرة ؛ لم تكن هذه الصلبان في حد ذاتها - بتواجدها فوق الجبل - بالأمر الجديد أو بالتجريب الواقع في مجال التشكيل. لكن الجديد أنه يظهر في المسرح الأوروبي للمرة الأولى في هذا العرض ، وقبل نصف قرن من الزمان من زماننا الحاضر هذا النوع من التشكيل التطبيقى للأحجام والفضاء المسرحى. **لقد كان الجديد والتجريب واضحين في تشكيل البراتيكابلات والمعنى والمفاهيم الأدبية والدرامية التى لا تعتمد على الرؤية التشكيلية السينوغرافية فحسب ؛ بل تستثير الرؤية البصرية في عيون المتفرجين ، وكذلك تطرح تشكيلا قائما على التكعيبية ، وإحالة الرؤية من عالم الفنون التصويرية والرسم إلى عالم المسرح المادى ، حيث تحوى داخلها سمات أقرب إلى الرموز.**

إن التشكيل المركب المسطح لخشبة المسرح سمح بخلق المشاهد الجمالية التى تميزت بتأثيرها النفاذ على المتفرجين ، وكذلك بإبداع الأداء الجديد غير النمطى للممثلين فوق الخشبة. وأرغم الميلُ الواقعُ فوق خشبة المسرح الممثل إلى التعديل الفيزيقى لجسده ، وإعداده ، لكى يتبنى المواقف البطولية ، ويكون بمقدوره التعبيرعنها. فتحرك الممثل فوق خشبة مسرح كهذه بطريقة عادية ، أو أن يتحرك الممثل كما لوكان فوق أرضية حجرة ؛ يغدو - على مستوى التقنية - أمرا مستحيلا. وكان يعلم السينوغراف (بروناشكو) الآثار المترتبة عن ذلك في حركة الممثل ، فأضاف إلى ملابسه عنصرا جديدا : ألا وهو الجفاف مما منحه ثقلا ورزانة. إن " البراتيكابل " الضخم الممثل للجبل ؛ وتشكيله تشكيلا سينوغرافيا مركبا منح الممثل أرضا صعبة ، فحاول دوما التنبه - في حركته - لكل التغيرات والتعديلات التى تتم

في الفضاء المسرحي ، وهو جزء لا يتجزأ منـه ؛ ومفردة من مفرداتـه الجوهريـة. ذابَ هذا الميل داخل درجات السـلالم ، وفجـأة تـتحرك أرضية خشبة المسرح ، لتشكل هذا الأرض الملساء إلى درجـات ترتفـع ارتفاعا تدريجيا. ليـس بـالأمر السهل كذلك دخـول (البراتيكـابل) مـن الكواليس ، خاصة الدخول من الخلف ، ذلك لأن ارتفاع البراتيكابل فـي هذا المكان يصل إلى متر ونصف المتر.

قوبلت هذه الصعاب الجمـة لتـنبثق عنـها مزايا عديدة. كـان أهمـها على الإطلاق هو **شـمولية مفـهوم الديكـور المسـرحي ، حيـث يسـتخدم وسائط وطرقا جديدة.** ألقـتْ هذه السمة الشمولية فـي وظيفـة الديكـور بظلالها أيضاً على الاستخدامات التـقنية ؛ وفي تـلـك المكعبات الضخمة واستعمالها في تشكيل البراتيكابلات المسرحية (وقد قام بتنفيذ ذلك مبكراً فنان السينوغرافيا بروناشكو مـع المخـرج المفسـر / شيللر فـي عـرض سابق عن عرض مسرحية " الأجداد " هو أخيليس - Achilles) وكذلـك في استخدامات تلك السلالم الضخمة. ورغم أن هذه الطريقة لـم تكـن محترفة - بمعنى أنها لم تكنْ مشاعاً في تـقنيات المسرح آنذاك ؛ إلا أن بروناشكو أستخدمها وكأنها ظاهرة ليستَ بجديدة أو مكتشـفة ، كان هـذا السـينوغراف العظيـم يتعـامل مـع مفرداتـه وأدواتـه بأسـلوب السـهل الممتنـع ؛ معطيا انطباعا بأن أساليبه ومنهجه شئ شائع متعـارف عليـه. وهذا سـر عظمتـه وأهميتـه. فـإذا استخدم بروناشـكو درجـات السـلالم ووضعها فوق الخشبة ، فإنها تصبح جزءاً من النسيج المركب لبنية من البنيات التـى تـتشكل منـها الخشـبة. فالتعبـير عـن سمة الشمولية فـي تناول الفضـاء المسرحي قد منحت ليس فـقط دلالة الرمزيـة فيما يرمـى إليه وجود الصلبان الثلاثة ، بل خلقـت - وربمـا قبل أى شـيء آخـر - فضاء مفتوحا للجبل ، للمكان ، للفضاء ، للأرض غير الهادئة ؛ ومناظر متباينة ، تمنح المتـفرج - بالإيحاء - خيالا لتصور بلاده بكاملها.

إن هـذه البنيـة الموظفـة عنـد شـيللر والتـى خلقـها السـينوغراف بروناشـكو قـد منحـتْ المخـرج إمكانيـات وقـدرات متنوعـة للتـفسير الإبداعى. **فـفوق البراتيكـابلات غير المتـناسقة أو المتماثلـة وضعت المجـامع البشـرية من الممثلين والكومبارس ، ممـا ساعد علـى خلـق إيقاع للأحداث فوق خشبة المسرح. منح ممثليه الذين يمثلون الأدوار الرئيسية ملاحظات حول " التونات " التى ينبغـى استخدامها فـي أداء الشـعر الرومـانتيكى لأدوارهم خالقـاً منـهم شـخصيات إنسـانية تـتسم بشمولية المعنى والرمز م... إن هذا العرض المسرحي " الأجـداد " - بمختلـف ألوانـه ، وموسـيقاد الرابطـة الفـرد برابطـة دراميـة قويـة**

بالمجموع - إنما يرمز إلى امتزاج التمرد بالعقيدة، الصوفية بالسياسة.

إن بنيوية السينوغرافيا - التى مهدتْ تخليق العرض المسرحى وتشكيله تشكيلا تكعيبيا - كان أهم عنصر من عناصر التجريب المسرحى الجديد وأهدافه. فهذا العرض التجريبى الهام " الأجداد " لم يتحدد جوهره، أو لم يتعد نطاق تجريبه خلق صيغ وأشكال مسرحية جديدة فقط، بل إنه - قبل كل شئ - اعتمد على أنّ خشبة المسرح عندما تتغير وتتشكل داخل هذه الأطر الجديدة، بمقدورها أنْ تستوعب تقديم الدراما الرومانتيكية التى يعدو تاريخها إلى القرن التاسع عشر، وتضعه في قلب معمار وبنية مفتوحتين تتحدث لنا اليوم ولأبنائنا في المستقبل عن خصائص مسرحية عديدة في التراث الإنساني سواء كان شعراً أو فكرياً. إن إسلوب المسرح البولندي الشمولى، والممثل تمثيلا واضحاً فى هذا العمل المسرحى الكبير " الأجداد "، بشكل مختصر، إنما يمثل أكبر إنجاز مسرحى فى النصف الأول من القرن العشرين، ورغم ذلك علينا أنْ لا ننسى أن جذور هذا المسرح تصل أصولها إلى تجارب المصلحين المسرحيين في بدايات القرن العشرين.

وفي رأيى أنّ هذا الأسلوب وذلك المنهج المسرحى البولندي المتسم بطابعه الشمولى كان ينبغى أن تسنح له الفرصة في الوجود، في تحديد سمات المسرح البولندي بكامله خلال حقب زمنية طويلة، تصل إلى عشرات من السنوات الطوال، فليس أسهل من خلق تشكيلات وبنيات مماثلة من البراتيكابلات والجسور والسلالم المائلة، وليس بالأمر الصعب تشكيل المجاميع البشرية؛ وخلق إيقاع حركى نابع من الأحداث الدرامية / المسرحية. إلا أنّ هذا جميعه لم يساعد على إطالة هذا المنهج واستنباته في الحركة المسرحية التجريبية البولندية. لقد كان هذا " المسرح الشمولى " ظاهرة قصيرة الأجل، ظاهرة إبداعية في تيار التجريب المعاصر، ملتصقة شديدة الالتصاق بمبدعها وخالقها فقط " ليون شيللر ". لقد أضيفتْ أحيانا بعض العناصر الديكورية لهذه الدرامات نفسها عند بعض المخرجين المتتاليين، لكنها كانت تعبر عن خيال مبدع آخر، لمؤلف عرض مسرحى / مخرج مفسر. ربما كانت بعض هذه العروض المسرحية جيدة أو مثيرة أو مستفزة أحيانا، إلا إنها لم تكن لها صلات مشتركة " بالمسرح الشمولى " وصاحبها ليون شيللر صاحب هذه الظاهرة المتكررة.

عندما كان المبدعون المسرحيون البولنديون يستخدمون أحيانا صيغة من صيغ هذه التجربة ، أو - أحياناً أخرى - يكتشفون بعضا من أساليب المبدع / المخرج المفسر / ليون شيللر ، ويتأثرون بها في أعمالهم سواء على مستوى السينوغرافيا أو الإخراج المسرحى ، فإن هذا التأثير لم يساعد على أن يضع تيار شيللر في صفحات الماضى ، أو في طىّ النسيان ، بل منح هذا التجريب مصداقيته وقيمته الفعلية على التأثير والفعل - فعل التجريب المغير لمسرحنا المعاصر.

إن تراث (المسرح الشمولى) يبقى - بهذا المنظور - مادة خصبة ، تؤثر بمنهجها الجديد وروحها الاسكتشافية على جميع الفنانين والمبدعين المسرحيين داخل مسرحهم البولندي المعاصر. ويؤكد هذه الفن المسرحى التجريبى على أن الفن المسرحى المعاصر يستقى مصادره من تراث السلف الكبار ؛ مستلهمين في ذلك حتى أكثر الأشكال والصيغ جدة وتجريباً.

إن الأساس والجوهر الذى يقوم عليه مسرح القرن العشرين ينطوى على عدة محاور ؛ كلها تُستنْتج من الشعور بالحرية البالغة للمبدع في إبداعه ، وهى حرية غير مقيدة - بلا حدود أو أسوار - تنشأ عن الوعى العميق داخل ذاتية المبدع باستقلالية فن المسرح ، ولا شعوره باليقين القاطع بأن سرعة المتغيرات التى تغزو عالمنا ؛ تسعى بدورها إلى تشكيل إمكانيات جديدة للإبداع ، وخلق " موديل " آخر للوجود المسرحى.

وضرورة الشعور بالحرية تحيط المبدعين لكى يشغلوا مكانة فنانى المسرح بالمفهوم الكريجى (من كريج). ويحدث هذا فقط عند سيطرة هؤلاء الفنانين على مادتهم المسرحية وقدرتهم على التعامل معها ، مما يسمح بالتالى بتخليق أطروحة مسرحية مستقلة يصيغها هذا المؤلف الجديد للعرض المسرحى : هذا المخرج المفسر. إنّ تأليفا إبداعيا من هذا النوع - وبهذه الدرجة - هو الوحيد الذى يسمح بتكامل التجريب المسرحى بفضل استقلالية العرض المسرحى وشموليته - مما يجعلنا - نستشعر فيه بوضوح المسئولية ، وبالضرورة مسئولية " فنان المسرح " عن أن يكون عمله عملاً حديثاً معاصراً.

ليس من السهولة بمكان خلق هذا الفن والتنبأ بوجود هذا التجريب. فعلى طريق كهذا محفوفٍ بمختلف المخاطر ، ينبغىعلى الفنان المجرب السير فيه ، ثم تجاوزه ليبدع. ولا ينتبه الفنان في هذه الحالة إلى

نوعية هذه المخاطر - لكنه يقينا ستبدأ مشاكله الأولى مع النص - المادة المسرحية الأولى.

نادرة الوضعية التي يمكن لنا أن نعثر فيها على مؤلف درامي يملك ويهيمن من بين أصابعه وأنامله على مفردات المخرج المفسر والسينوغراف معا. إن الخيال المسرحي المتفوق عند الشاعر / المؤلف الدرامي / المصلح المسرحي : (ستانيسلاف فيسبيانسكي - Stanislaw Wyspianski) كان يسمح بمزج كل هذه العناصر ووصلها بعناصر الشعر ؛ فضلا عن تميزه في الكتابة الدرامية ، وسيطرته على مفردات العرض المسرحي. والحال نفسه ينطبق على (بيرتولت بريخت - Bertolt Brecht) المصلح المسرحي الألماني الكبير الذى قدم عروضه المسرحية طبقا لهذا المفهوم ، هذا بالإضافة إلى الجانب النظرى لمفهومه عن المسرح ومنطوقه الجديد ، الذى يعد ظاهرة من الظواهر الاستثنائية في المسرح المعاصر. وبلا شك إن التجريب التطبيقي النابع من التعامل مع الإعدادات التى تتم للروايات والقصص الطويلة ؛ وإعدادها أعمالا مسرحية كبرى يقوم بها مؤلفو العرض المسرحيون / المخرجون المفسرون من أمثال : بيسكاتور Piscator (الألماني) وليون شيللر (البولندي) ، إنما تعتمد عند بيسكاتور على استخدام المونتاج الفيلمى المعتمد بدوره على تصوير الحقائق التى لا تعيقه عن استخدام النصوص الدرامية أيضا ؛ فضلا عن أنّ الأعمال الدرامية لشكسبير وبايرون وجوته أو المؤلفين البولنديين أنفسهم من أمثال : (ميتسكيفيتش [16] - Mickiewicz) أو (سووفاتسكى [17] - Slowacki) كان لابد بالقطع أن تقام عليها عمليات أدبية ومسرحية تتماشى والأشكال والصيغ المسرحية ، ليمكن أن توضع فوق الخشبة ويتقبلها المتفرجون ، وليمكن كذلك أن تصبح عروضا مفهومة وواضحة (*). ورغم ذلك فإن استخدام حق التدخل في النص المسرحي حتى ولو مرة واحدة ، مهّد للوصول إلى إحداث تناقضات ، وتفسيرات غريبة تداخلت بعضها بالبعض ، حيث تتعارض أحيانا مع المادة الأصلية ، ورسالة النص الأولى كما عبر عنها المؤلف من أفكار. إن الحدود الواقعة ما بين ذلك الذى يعد هدفا نبيلا ، وإبداعا حقيقيا متواجدا ، وذلك الذى يعد

(*) كانت عمليات الإعداد القائمة على الحذف والتعديل والتصنيف على نصوص الكتاب الرومانتيكية المسرحيين مسألة جوهرية ، فإن قدمت هذه النصوص كما هى ، لاستمر زمن عرضها ست ساعات أو أكثر - المترجم -.

هامشيا ومؤثرا تأثيرا خارجيا ، مستحبا ، إنما هى حدود يسهل التعرف عليها واكتشافها ٠

التجريب إذن لا عودة عنه ولا مناص من الاستفادة منه في مسرحنا المعاصر ٠ فالمسرح القديم - وربما وصل الأمر إلى نهاية المطاف - قد توقف عن أنْ يكون مرآة للدرامات الإنسانية ٠ فالمخرج المبدع / ذلك المؤلف الثانى للعرض المسرحى / ذلك المفسر / في إبداعه لفن مسرحى عضوى ، إنما يرمى إلى تقديم فن مسرحى مستقل حر ، يهيمن على المادة الأدبية أىْ النص المسرحى ويخضعه لسيطرته ٠

إن أعمال بعض المبدعين المسرحيين التجريبيين المعاصرين كشاينا - Jozef Szajna وبيتر بروك - Peter Brook[١٨] وكيفية تعاملهم مع نصوص كلاسيكية برؤى بلاستيكية (تشكيلية) ، يستخدم فيها شاينا - على سبيل المثال - فنون الرسم الحديث - كنصوص فاوست لجوته ، ودون كيخوت لسيرفانتيس ، والكوميديا الإلهية لدانتى ، أو المخرج المسرحى الكبير بيتر بروك في تعامله مع الملحمة الهندية ذائعة الصيت (المهابهاراتا) التى يحيلها إلى عرض مسرحى هام ؛ هذه التجارب تطرح تساؤلاً عصريا هاماً يرمى للوصول إلى تفهم أطروحة التجريب : **أتكونُ هذه النصوص والأعمال الكلاسيكية الخالدة التى تستحيل أعمالا مسرحية مستقله عن أصولها وجذورها - وهى تحمل في داخلها قيما فنية خالدة قائمة بذاتها - يتوقفً تذوقها وقبولها لدى المتفرجين على درجات ثقافتهم ، وما يخلفه الزمن الفنى للعرض المسرحى ، وما يحمله من رسائل متباينة تنشد الوصول إليهم ؛ أتمثل اختبارا حقيقياً للمبدع المسرحى المعاصر والمجربّ الواعى بقضيته الفكرية والفنية ؟! ٠**

لقد تعامل الفنان المسرحى التجريبى تادووش كانتور - Tadeusz Kantor **- وهو رائد المجربين البولنديين والأوروبيين - تعامل مع النص المسرحى بشكل آخر يختلف عن تعامل المبدعين الأخرين ، إنه انتقى نصوصاً وانتخب منها ما يعود تاريخها إلى الدرامات المسرحية المبكرة ؛ ودائماً ما كان لها حجمها الأدبى الخالص المؤثر ٠** ونبسط الأمر ونقول : إنّ البنية الأدبية عند كانتور قامت على كتابات فيتكاتسى[١٩] - Witkacy استعان بعدها بنصوص ألفها هو بنفسه لعروضه المسرحية ، وهى عبارة عن سيناريوهات تتسم بتشخيصها المسرحى الخالص ، إنه بنفسه كان يكتب هذه السيناريوهات ، ويعدها

عن مصادر أدبية متباينة ومتنوعة. ذلك لأن كانتور كان يشعر من خلالها أنها تعبر عن نفسه، عن طموحاته الفنية، عن إحباطاته. ومن ضمن هذه الأعمال كتب سيرته الذاتية؛ واتخذت هذه العروض المسرحية صفة الشمولية الإنسانية. كانت هذه النصوص مدخلا جوهرياً لتحطيم صياغة المسرح التقليدية وتدميرها. إننا نشاهد في عروض كانتور انتخابا مثالياً للكلمة يتوحد بالإيقاع، وهذه تتوحد بدورها بالصوت؛ وكذلك المهمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، ويخلق هذا جميعه بناء مركباً، ونسيجاً شديدىْ الخصوصية يصعب فصلهما عن بعض. يشيد كانتور هذا النسيج عبر التسلسل المتواصل لمشاهد مسرحية أقرب إلى السيناريو المسرحى، يتطور ويتواصل في وحدة فنية تتوحد فيها عناصر العرض المسرحى ومفرداته.

لذلك فإن الزخم الأدبى لعرض كانتور المسرحية لا يتواجد مستقلاً؛ إنه يتشكل ويستحيل نعما ومعزوفة حقيقيتين عند كانتور. هذا الإطار للتكنيك " الكانتورى " (*) إنما يخدم هذا النوع من العروض فقط، ولذلك تظل "بصمة" كانتور في عروضه أساسية واضحة العيان، ويصبح المسرح التقليدى لديه شيئا من قبيل العبث غير المجدى. **كان مسرحه وما يزال - حتى بعد موته (**) - مثالا واضحا للفنان المخرج المفسر - مؤلف العرض المسرحى. كان رائد هذا الاتجاه؛ وربما يعد - فى ظنى - أب المسرح التجريبى المعاصر في القرن العشرين في أصفى ينابيع تجريبه. حتى ممثلونه غير المحترفين وصلوا إلى درجة من درجات النجاح والكمال، كما يصل إليها أعضاء أوركسترا موسيقى ثابت لا يتغير، بدون القائد / المايسترو يصبحون (***) فاقدى القوى، والقدره على الإبداع في مواجهة مادته المسرحية غير العادية. إن تادووش كانتور - Tadeusz Kantor هو " فنان المسرح " الذى ينبغى الوصول إليه كموديل " نموذج " للمجرب المسرحى بكل معايير هذا المصطلح ومقاييسه، بالفهم المتكامل لفكرة " التجريب "؛ ولهذا المصطلح الذى يجعل من كانتور يخترق حدود الفن، فيصل إلى الكمال الفنى والوحدة الفنية، وإلى الشهرة والذيوع واللا تكرار والتفرد، رغم أن سمة من سمات فنه المسرحى وجوهره، هى**

(*) نسبة إلى كانتور - المترجم -.

(**) توفى تادووش كانتور فى عام ١٩٩٠ - المترجم -.

(***) المعنىّ به كانتور طوال الوقت - المترجم -.

إمكانية التكرار. فمسارح كهذه يخضّر عودها ويَصلُبُ ؛ لا تقوم قائمة لها بدون مؤسسيها وأصحابها ومبدعيها الذين نطلق عليه مؤلفى العرض المسرحى / المخرجين المفسرين ، بأصحابها تصل هذه المسارح إلى القمة ، وتموت بموتهم.

إن كل مجدد مسرح ، صاحب خبرة طويلة ، وتجربة ، وإمكانية في حرية الإبداع ، يحاول أن يتوجه نحو مناطق مجهولة من صيغ مسرحية مستقلة غير نمطية ، يتمكن فها التغلب على المشاكل المتصلة بالنص المسرحى ، فضلا عن عددٍ آخر من المشاكل الفنية الأخرى. عليه - بداية - أن يتوافق مع نفسه ، ويؤمن بأنه يقوم بتشييد بناء فنى جديد قائم على كسر الإيهام المسرحى المسيطر على العروض المسرحية في معظمها. ففي الوقت الذى اعتبر فيه الطبيعيون الإيهام أساساً متينا لأعمالهم المسرحية ورواياتهم ، أصبح هذا الإيهام نفسه العدو المكروه من قبل المسرحيين الجدد.

تثير هذه الأطروحة الكثير من التساؤلات ؛ لأنها تلمس جوهر الفن ذاته. فمنذ بدايات هذا القرن يحاول عدد من الفنانين الهروب من الإيهام ، لقد اختلف المصلحون المسرحيون الكبار فى مواجهة هذه القضية الفنية ، صاحوا وصرخوا مطالبين بهدم جميع الأبنية المسرحية. اعتقدوا أنه من المؤكد أنه بمقدورهم بهذا الأسلوب تدمير الإيهام وتحطيمه. كان حلم فيسبيانسكى - Wyspianski هو أن يشيد (أكروبوليس - Acropolis) جديدة فى الهواء الطلق ، مسرحاً قريناً بالمسرح الأغريقى الذى شيد فوق الجبل. وكان حلم عددٍ غير ضئيل من المبدعين الجدد بناء مسارح مفتوحة ، منغمسة فى الأبنيه المعمارية الأثرية ، بل تشييدها فى طبيعة بدائية تتسم بتلقائيتها ولا تقتحمها المدنية.

كانتْ مشكلة المكان ؛ وكذلك تنظيم أمكنة اللعب ؛ والأداء التمثيلى مع الفضاءات المسرحية - تمثل الموضوعات الرئيسية لعدد من المجددين والمجربين. علينا هنا أن نتذكر مرة أخرى تادووش كانتور - المصلح المسرحى وأكثر المسرحيين " لا نمطية " ، وقلقا ، بل يعد أكثرهم اقترابا من مفهوم فنان المسرح خلق فى مرحلة معينة من إبداعاته فكرة مسرحة الجديد الذى أطلق عليه **" مسرح المستحيل - Teatr Niemozliwy " كان هذا المستحيل - كمصطلح - يعبر عن رؤيته الواضحة فى إبداع عرض مسرحى يخلو خلواً كاملاً من فكرتى الإيهام والوهم ؛ لتحل محلهما فكرة " الترحال المستمر " للبحث الدءوب عن**

الحقيقة الفنية وليست الواقعية. أمست هذه الفكرة الجديدة (الترحال المستمر) استجابة واضحة لتحديد أماكن عروضه المسرحية : فوق أرض بالجليد فى جبال الألب اليوليانسكى ، عند ساحل بحر الأدرياتيك ، فى " كاسينو للعب القمار بمنطقة (بليد - Bled) " ، عند محطة قطار ، فى بيت الفقراء واليتامى ، فى مقر شقة مدمرة تدميراً شبه كامل ، فى أماكن تنظيف الملابس ، فى غرفة خلع الملابس داخل مسرح أو سينما ، فى مواقع تحت الأرض إلخ .. إلخ.

وبالطبع ينبثق فى هذا المكان تساؤل هام : **هل تقديم هذه العروض المسرحية فى فضاءات طبيعية أو حتى عرضها مرة واحدة فى محطة القطار ، أو فى بيت لليتامى ، يسمح بالحفاظ على واقعية هذه الأماكن وتأثيرها دراميا فى الحدث المسرحى ؟!. الإجابة بسيطه !، هى أن جوهر المسرح هو خلق واقع اصطناعى ، إن هذه الحدود التى يلمس فيها الواقع الحقيقى ، واقعاً اصطناعيا ، ليس بمقدور المسرح أن يخترقها !..** لقد اعترف كانتور نفسه بأن التدخل فى الواقع داخل بنية العمل المسرحى ، بدأت فى مرحلة زمنية معينة تشغل فكره ووجدانه كثيرا. واعترف كذلك أنه بعد مرور سنوات من تجريبه المسرحى ، فضلا عن تلك الصعوبات الكثيرة التى واجهها ، **اضطرته لأن يغير ما هو مستحيل إلى الممكن ، واكتشف من جديد أنه قد نسى منذ أمد بعيد ،** مسرح الشارع - مسرح السوق اليومى (والحياة اليومية - Buda Jarmarczna) ، وهو رمز للنبالة ، والواقع الاصطناعى الحكيم :

> **" [...] مشهد من مشاهد مسرح - Buda Jarmarczna ، هذا العالم الخالى ، كالأبدية ، يخترق الفن فيه الحياة فى فترة زمنية قصيرة ، مثل الوهم. يالك من مسكين أيها الكوخ المتواجد هناك. عند مدخله يقف المهرج (بييروت - Pierrot) بوجهه الذى مسحت الدموع ماكياجه - يستطرد كانتور - يبحث بلا أمل عن (كولومبينا - Kolombina) التى تركته منذ زمن ، عائدة إلى فندقها الفقير فقرا مدقعا. وقبل أن تتلاشى الذاكرة عن لوحة هذا المشهد نشاهد (بييروت المسكين يبتعد عن أعيننا رويدا رويدا .. بشكل دائم .. إنه لن يعود .. أننى متعطش لأن أحدد طريقى لهذا المسرح. فعلى الرغم أنه يتواجد فى مراحل متعاقبة ، وعبر محطات ووقفات مختلفة ، فإننى سجلتُ فوق علامات الأميال أسماء لأماكن أبدعتها للمسرح المعاصر : " مسرح اللاشكلى - Teatr**

" Informal " ، " مـــسرح الصـــــفر - " Teatr Zerowy ؛
" مسرح المستحيل - " Teatr Niemozliwy " ، " مســرح الواقـع الفـقير - " Teatr Realnosci Biednej " ، " المسـرح المتجـول - Teatr Wædrowka " ، " مسرح الموت - " Teatr Smierci "
ودائما ما كنت أرى فى العمق - عمق هذه المسارح جميعها :
أرى مسرح الحياه اليوميه - مسرح السوق اليومى : Buda Jarmarczna • - ويستطرد تـادووش كـانتور - يحـدث هـذا دائما ، من نصف قرن مـن الزمـان وهـو مـا يـزال يحـدث /.../ كـان هـذا المسـرح المذكـور طاغيـاً فــى ذاكرتــى الإبداعيــة • لقـد استنــفذ هـذا المســرح وجــود فكــرة بيوريتانــية (*) وأفكــار بنــيوية ثوريــة ، ومانيفســتات (تظــاهرات) ســيريالية ، وتجريــد ميتــافيزيقى ، مســارح الهابنــنج - Teatr Happening • ومســارح البيئــه - Teatr enviromment ، المســارح المفــتوحه - Open Theatre ، المسارح القائمة على " المفـهوم " - Teatr Konceptualny ، ومسارح ضد المسرح - Teatr Antyteatr ، ومسارح المعارك الكبرى - Wielkie batalie ، ومسارح الأمال العريضة والوهم - Teatr Wielkie Nadzieje i Iluzje وترسخت فـى ذاكرتــى كذلــك - يســتطرد كــانتور قــائلا - الفشــلات المريــرة ، والاحباطــات المســتمرة لعالمنــا المعــاصر • وبقــى اكــثر المســارح تــأثيراً فـى نـفسى وتــفردا " مســرح المشــاعر المستــثاره " ألا وهـو (مســـرح الســوق اليومــى - Buda Jarmarczna) - يتوقف تادووش كانتور عن الكلام !•

فهل فى اعتراف تادووش كانتور - وهــو مـن أهم مبدعـى المســرح التجريبى فى العالم اليوم - ما يناقض ليس فقط فكرة العرض المسـرحى القلق غير الساكن ، بل فكرة المسرح ذاتها ؟!• وقبل كل شئ أفى اعترافه ما يناقض هدف البحث الدائب لرجال المسرح المتتاليـين عن أشكال وصيغ جديـدة لمسرحنا المعاصر ؛ ممـا يضـع كل الاكتـشافات والأفكار الكبرى الإصلاحيـة محل الشك ؟!• ألا يدفـع اعـتراف كـانتور بقضية ضرورة التجريب فى العمل المسرحى داخل مزلق خطر ،

(*) الفكرة البيوراتيانية - هى فكرة تطهرية - والتطهرى عضو فى جماعة بروتستانتيه فـى انجلترا ونيو إنجلاند فى القرنين (١٦ - ١٧) طالبت بتبسيط طقوس العبادة وبالتمسك الشديد بـأهداب الفضيلة - المترجم -•

ويضع كل الأشكال المسرحية التجريبية الجديدة فى مفترق الطرق ؟! .
إننا نجيب يقينا بالنفى ، لأن جوهر المسرح مثل جوهر الحياة ، فى حركتها المستمرة ، وتغير أشكالها الدائم . لقد عرف هذه الحقيقة مكتشفو المسرح الجديد ومخرجوه الدائبون على الاكتشافية ، ومن بينهم مؤلفو العروض المسرحيه / المخرجون المفسرون . ومن بينهم كذلك السينوغراف ، الذين تحملوا مسئولية إبداع عن فن المسرح المعاصر ، الذى يعد من أعقد الأشكال الفنية وأكثرها تركيبا . لكنّ كل تفكير مسرحى غير نمطى - أياً ما كان ، وكل نوعية مسرحية لمبدعين لم يكونوا فى بدايات حياتهم الفنية - مجهولين - أياً ما كانوا ، ليس بمقدر وهم استكمال أعمالهم المسرحية ، وإبداعاتهم التجريبية ، دون الحاجة إلى الوعىّ المعرفى بوجود الإنسان / المتفرج ، والحاجة إلى التأثير فيه ... من الداخل !!

الهوامــش

هوامش الفصل الأول

(١) **أيسخولوس** : (حوالى ٥٢٥ - ٤٥٦ قبل الميلاد)

شاعر إغريقى ، مبدع المأساة الكلاسيكية. من بين تسعين عملاً دراميا ، أبقى لنا التاريخ سبعة من أعماله ، من بينها : الأورستيا ، وبروميثيوس مقيدا ، وأجاممنون ، وحاملات القرابين ، وايوميد.

(٢) **سوفوكليس** : (حوالى ٤٩٦ - ٤٠٦ قبل الميلاد)

شاعر إغريقى ، مبدع المأساة الكلاسيكية. ألف حوالى تسعين مأساة ، وثلاثين مسرحية ساتيرية. حفظ لنا التاريخ منها سبع مآسى من بينها : آجاس ، وأنتيجونا ، والملك أوديب ، وإلكترا ، (أوديب ملكا) و(أوديب فى كولونا).

(٣) **بروتاجونيست** - Protagonist :

هو الممثل الأول فى المسرح الإغريقى الذى يقوم بالتحاور مع الجوقه.

(٤) **تالما** - Talma : (١٧٦٣ - ١٨٢٦).

كان ممثلا فرنسيا فى " الكوميدى فرانسيز " ، وعمل فى هذه المؤسسة مدربا وصاحب منهج فى التمثيل يقوم على الأداء الكلاسيكى الرصين.

(٥) **السفايت المعلقة :**

معلقات تعلق فى سقف المسرح ، وهى عبارة عن مواد من القماش تقوم بتغطية آلات الإضاءة ، وكل الأجهزة والأدوات الساقطة من سقف المسرح.

(٦) **الفلاسفة الوضعيون :**

هم أصحاب الفلسفة التى وضعها أوجست كانت ، وتعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب ، مهملة كل تفكير تجريدى يعنى بالأسباب المطلقة .

(٧) **أندريه أنطوان** - Andre Antoine (١٨٥٨ - ١٩٤٣) :

فرنسي الجنسية، مخرج وممثل، واحد من أهم المبدعين المحدثين، والممثل الرئيسي لتيار الحركة الطبيعية في المسرح، مؤسس المسرح الحر - Théâtre Libre ، قدم فوق خشبة مسرحه أعمالاً واقعية فرنسية وكذلك قدم أعمالا مسرحية لكتاب غير فرنسيين من بينهم : هاوبتمان وسترندبرج وتولستوى وغيرهم، حاول في مسرحه أن يقرب الفن المسرحي بكل أطره من الحقيقة الحياتية، لفظ في أعماله الرمز والشمولية التي يمكن أن يتصف بهما الديكور المسرحي، اهتم اهتماما كبيرا بطراز الأداء التمثيلي وتطويعه لمفهوم العرض المسرحي وفردية الشخصيات، وبالمشاهد الجماعية، وفي عام ١٨٩٧ أسس في باريس مسرحه السالف الذكر ليقدم أعمال الكتاب المسرحيين الشباب وإبداعاتهم، وفي سنوات (١٩٠٤ - ١٩١٤) أسس مسرح "الأوديون"، أخرج أفلاما، من أهمها : " عمال البحر المهرة " عام ١٩١٧ ، وكان ناقداً مسرحيا.

(٨) **جوردون كريج** - Edward Gordon Craig (١٨٧٢ - ١٩٦٦) :

مخرج إنجليزى، وسينوغراف، ومُنَظر مسرحى - بدأ حياته الفنية ممثلاً، ثم قدم أول عمل مسرحي من إخراجه وتصميماته السينوغرافيه في عام ١٩٠١ ، يعد كريج بجوار أدولف أبيا السويسرى من أهم التجريبيين الإصلاحيين لحركة المسرح العالمى، إن كريج هو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة)، خلق أسساً جديدة للمفهوم المسرحى لعناصر العرض المسرحى الجوهرية : (الإضاءة - التكوين المسرحى - المساحة - الفراغ - الحركة - الشخصيات)، كما أن كريج أبدع مفهوماً جديدا لدور المخرج المسرحى أو " المبدع المسرحى " - على حد تعبيره - باعتباره (فناناً شاملاً)، أسس المجلة المسرحيه : " القناع - The Mask " واستمر صدورها في الفترة : (١٩٠٨ - ١٩٢٩)، وألف كتابا هاما بعنوان : " حول فن المسرح " عام ١٩١١ .

(٩) **جاك كوبوه** - Jaques Copeau (١٨٧٩ - ١٩٤٩) :

فرنسى الجنسية، مخرج وممثل ومُنَظر مسرحى، مصلح المسرح الفرنسى، انشأ مسرح "فيديو كولومبييه - Vieux Colombier "، أصلح من الفن المسرحى المرتبطة جذوره بتراث المسرح الشعبى، استخدم ما يطلق عليه "بخشبة المسرح العارية" دون وجود الإضاءة الأرضية الأمامية (Foot Lights) ، واستخدم ديكورات قليلة التكاليف، واهتم اهتماما مكثفا بالممثل، وتعامل معه تعاملا فنيا قام على استكشاف طاقاته الإبداعية وتفجيرها.

(١٠) **السوبر / ماريونيت** :

فكرة المصلح المسرحى الإنجليزى أ. ج. كريج. وهى تقوم على خلق شخصية خيالية تجمع ما بين الدمية المتطورة والإنسان. الدمية التى تؤدى مختلف الانفعالات والمشاعر ، دون أن تعكس ذاتها وهمومها كما يفعل (الممثل الحى) ، وقد سعى المصلح المسرحى الكبير التخلص منه. فهو يريد من الممثل أن يكون دمية متطورة ترتدى قناعا للتعبير عن الشخصية.

(١١) " **الخبز والدمى** - Bread and Puppet " :

فرقة مسرحية أمريكية ، تعد من أهم الظواهر المسرحية فى سنوات الستينيات ؛ ومازالت مستمرة فى تواصل إنتاجها المسرحى. تقدم عروضاً مسرحية تشترك فيها " الدمى " البالغة طولها بضع سنتيمترات إلى خمسة أمتار ونصف المتر ، ترتدى هذه الدمى أقنعة فوق وجوهها. أسس بيتر شومان - Peter Schumann هذه الفرقة وأدارها فى نيويورك منذ عام ١٩٦١ . وفى السنوات (١٩٧٠ - ١٩٧٤) كانت تعمل تحت رعاية بعض الممولين والمؤسسات التى ساعدتها على الاستمرار والتواصل. تحاول هذه الفرقة أن تخلق نوعاً من المزج الكامل بين الفن والحياة. وتؤمن بالمسرح كالخبز ، حيث يمثل ضرورة حياتية أولية ، فتقتسم الخبز مع الجمهور ، بعد أن تقوم بصنعه بنفسها فى شكل أقرب ما يكون إلى الطقس. تشترك الفرقة اشتراكا فعليا وحميميا فى التظاهرات السياسية ؛ واللقاءات الجماهيرية المفتوحة. من أهم عروضها : " الحريق " فى السنوات (٦٢ - ٦٦ - ٦٧ - ١٩٦٨) وهو صرخة احتجاج ضد الحرب فى فيتنام ، و" جان دارك " فى سنة (١٩٧٤) ، و" فينوس" (١٩٨٠) ، و" جويا " (١٩٨٠) وغيرها.

(١٢) **أنتونين أرتو** - Antonin Artaud :

راجع كتاب ارتو لمارتين ايسلين ، ترجمة : نعيم عاشور ، صفحات ٨٧ - ١٠٩ دار نشر " أسرة الأدباء والكتاب " - البحرين.

(١٣) **بيتر بروك** - Peter Brook (ولد فى عام ١٩٢٥) :

إنجليزى الجنسية - من أهم المخرجين التجريبيين فى عالم المسرح المعاصر. مخرج مسرحى (درامى وأوبرالى) وسينمائى. فى معظم أعماله الفنية يقوم أيضا بالتصميمات السينوغرافية والموسيقية. كان مديرا فنيا لأوبرا (كوفنت جاردن) فى سنوات (١٩٦٢ - ١٩٧١). وكان واحداً من أهم مخرجى مسرح (رويال شكسبير كامبنى). ومنذ عام ١٩٧١ وهو يدير مركز الإبداع المسرحى الدولى (CICT). تثير اهتمامات بروك قضيتان : لغة المسرح ، **وهى لغة يبحث عنها خارج اللغة الأدبية المنطوقة لفظاً. وكذلك يهتم بعلاقة المتفرج بالممثل ، وعلى الجانب الآخر ؛** علاقة المتفرج بالعرض المسرحى.

أهم أعماله المسرحية : " مارا - صاد " ، و" دقة بدقة " ، و" الملك لير " ، و " المهابهاراتا " وغيرها. من أهم كتبه التنظيريه :

(المساحة الفارغة) و (النقطة المتحولة - أربعون عاما على استكشاف المسرح) وقد ترجمهما إلى العربية الناقد النابه فاروق عبد القادر .

(١٤) **يوجنيو باربا -** Eugenio Barba (ولد فى عام ١٩٣٦ بإيطاليا) :

مخرج ، ومُنَظر مسرحى ، معلم ومربى ، مؤسس ومدير فرقة " أودين تياتر - Odin Theatret " ، رحل إلى النرويج ، وهناك فى العاصمة " أوسلو " أكمل دراسته الجامعية ، ليحصل على منحة دراسية يدرس فيها دراسة تطبيقية بقسم الإخراج المسرحى بأكاديمية المسرح ، ثم عمل مع المصلح المسرحى الكبير البولندى ييجى جروتوفسكى فى مسرحه (الـ 13 صفا). درس بعد ذلك فى الهند تقنيات الممثلين بمسرح الكاثاكالى الهندى. أنشأ فى النرويج فيما بعد مسرحه (أودين تياتر). استفاد كثيرا من " المسرح الفقير " وصاحبه جروتوفسكى. وحاول تنفيذ تطبيقاته بمسرحه. أهم عروضه المسرحية " كاسباريانا " (١٩٦٧) و" فيراى " (١٩٦٩) و " رماد بريخت " (١٩٨٠). لا يقوم مسرح باربا على برنامج فنى محدد ، إنه مع فريقه يبحث دائما عن المتفرج الجديد والأفكار الجديدة ، ويلفظ ذلك الذى لم ينجح أمام اختباراته. يعود الاهتمام الأول فى مسرحه بالممثل وتقنياته باعتباره هدفا فى ذاته. وفى المرحلة التالية لذلك ، يهتم باربا اهتماما بالغا بشخصية الممثل ومكانته فى المسرح والمجتمع ومتغيراته الحضارية. **قاد مسرحه للوصول إلى تكوين مسرح أطلق عليه " بالمسرح الثالث " باعتباره حركة اجتماعية للبشر الذين يلفظون الأنماط الحياتية الجاهزة ، ويرتبطون معا بالفرقة ، ويتحدون معا لخلق مسرح يخرج عن الإطار التقليدى ، ويبقى مسرحه تحت تأثير " التجريب " ، ونفوذ الحركة الطليعية للبحث عن إمكانات إبداع علاقات جديدة ، اجتماعية وإنسانية.**

(١٥) **ييجى جروتوفسكى -** Jerzy Grotowski (ولد فى عام ١٩٣٣) :

بولندى الجنسية. منظر مسرحى. مخرج مسرحى ، معلم ، مبدع أساليب جديدة لفن الممثل. من أهم أعماله المسرحية " الكراسى " ليونسكو و" العم فانيا " لتشيكوف. فى عام ١٩٥٩ أصبح مديرا لمسرح (الـ ١٣ صفا - Teatr 13 Rzedow) أخرج فى هذا المسرح عددا من الأعمال المسرحية - فى هذه المرحلة - ذات طابع متميز ترتبط أوثق الارتباط بأساليبه الفنية المبكرة : " قابيل " لبايرون ، " مستيريوم بوفو " لماياكوفسكى و " شاكونتالا " للكاتب الهندى كاليداس. وتعد مسرحية " أكروبوليس " للكاتب المسرحى البولندى

فيسبيانسكى - من أهم أعمال جروتوفسكى التأسيسية لمسرحه الهام الذى ارتبط به طوال حياته " المعمل المسرحى - Teatr Laboratorium " اقرأ كتابه المترجم " دروس فى مسرح جروتوفسكى التجريبى " الذى نشره المهرجان الدولى للمسرح التجريبى من ضمن إصداراته فى عام ١٩٩٣ من ترجمة د/ هناء عبد الفتاح.

(١٦) **إرفين بيسكاتور** - Ervin Piscator (١٨٩٣ - ١٩٦٦) :

مخرج ألمانى. مبدع فكرة المسرح السياسى للطبقة العاملة. من أهم المخرجين المجربين المسرحيين فى مسرحنا المعاصر. من أعماله المتميزة " أعداء البشر " لموليير ، و " الطبقة المتوسطة " لمكسيم جوركى ، و " راسبوتين " لتولستوى و " شفايك " لهاشيك. وقد قدمت هذه الأعمال بمسرح " Piscator Bühne " فى الفترة ما بين (١٩٢٧ - ١٩٣١) بألمانيا.

(١٧) **بيرتولت بريخت** - Bertolt Brecht (١٨٩٨ - ١٩٥٦) :

ألمانى ، كاتب مسرحى ، شاعر ، منظر مسرحى ، مخرج مسرحى. فى الفترة (١٩٢٤ - ١٩٢٦) كان يعمل ككاتب ومخرج فى مسرح (Deutsches Theater) بالاشتراك مع الفنان المسرحى الكبير " ماكس راينهاردت ". أنشأ مسرحه " برلينر أنسامبل - Berliner Ensamble " مع زوجته الممثلة ذائعة الصيت " هيلينا فايجل " فى عام ١٩٤٩ . لقد نفذ فى مسرحه - عن وعى وبدقه - أهدافه التى كان يرمى الدعوة إليها فى مسرحه : وعى تقديم مسرحيات طليعية / انحيازية ، تقف بالمرصاد ضد بنية الطبقة الوسطى. وتحول مسرحه فى سنواته الأولى إلى مُدافع عن الطبقة العاملة وحليفٍ لها. **وطبق نظريته المسرحية الجديدة " المسرح الملحمى " ونظرَ له فى كتابه الهام " الأورجانون الصغير للمسرح " فى عام ١٩٤٩** . وكانت المهمة الجوهرية لنظريته هى وقوفه ضد الإيهام المسرحى والدراما التقليدية ، والتأكيد على السمة الخيالية للأحداث المسرحية ، وأقام حاجزاً وهميا فى مواجهة الأحداث الدرامية التى يطلق عليها فى نظريته " مؤثر الإغراب ". من أهم أعماله المسرحية التى تشكل أساساً فى ربرتوار المسرح العالمى : " الإنسان كإنسان " (١٩٢٦) و " أوبرا الثلاث بنسات " (١٩٢٨) و " بنادق السيده كرابر " (١٩٣٧) ، " الفزع والفقر المدقع للرايخ الثالث " (١٩٣٨) ، " الإنسان الطيب من ستسوان " (١٩٤٠) وغيرها.

(١٨) **ألكسندر تايروف** - Alexander Tairov (١٨٨٣ - ١٩٥٠) :

مخرج روسى ، مؤسس (المسرح الصغير) ومديره بموسكو. كان من أهم دعاة المسرح الهادف ، الذى سيطر عليه التشكيل " الحركى - والإيقاعى " والموسيقى ، والصيغ التشكيلية.

(١٩) **يفجينى فاختانجوف** - Jewgienij Vachtangov (١٨٨٣ - ١٩٢٢) :

مخرج روسى ، وممثل. منذ عام ١٩١١ وهو مرتبط "بمسرح الفن " بموسكو الذى أسسه ق. ستانيسلافسكى. وفى عام ١٩١٣ أنشأ بجامعة موسكو فرقته الخاصة وأسماها "فرقة الأستوديو الدرامية" ؛ وفيما بعد تغير الاسم ليصبح فرقة "أستديو : Mchat الثالثة " اتسمت أعماله المسرحية بطابعها الفانتازىّ الواقعى الممتزج " بتون " ساخر وطابع من الجروتيسك. من أهم أعماله المسرحية : "روزميرشولم" لهنريك ايسن عام ١٩١٨ . و " إريك الرابع عشر " لأوجست ستردنبرج عام ١٩٢١ . و "معجزة القديس أنطونى" - لميتيرلانك عام ١٩١٨ ، ١٩٢١ وغيرها.

(٢٠) **أدولف أبيا** - Adolphe Appia (١٨٦٢ - ١٩٢٨) :

سويسرى الجنسية. سينوغراف ، منظر مسرحي. يشارك إدوارد كريج فى عصره - أىْ فى بدايات القرن العشرين - حركة الإصلاحات المسرحية الكبرى ، وهى محاولات تتسم بالتنسيق المشترك للمساحة والفراغ فوق خشبة المسرح. وتتشكل عند أبيا من خلال المكعبات والمسطحات البسيطة وحركة الممثل ، والموسيقى ، وكذلك فى استخدامات الإضاءة الجديدة. من أهم كتبه " Die Musik und die Inszenisierung " .

(٢١) **جورج فوخس** - G. Fochs (١٨٦٨ - ١٩٤٩) :

ألمانى الأصل. كاتب مسرحي. مخرج ومنظر مسرحي. كان مديرا لمسرح Künstler Theater فى ميونيخ بألمانيا فى الفترة من (١٩٠٨ - ١٩١٤). مؤلف مسرحيات ونصوص " التعازى " ، إخرج العديد من تلك النصوص التى يطلق عليها مسرحيات "الأسرار". يعد واحداً من أهم المصلحين التربويين المسرحيين الكبار. من أهم كتبه "ثورة المسرح" عام ١٩٠١ .

(٢٢) **أ. ج. كريج** : انظر هامش رقم ٨ .

(٢٣) **جاك كوبوه** : انظر هامش رقم ٩ .

(٢٤) **كراكوف** - Kraków :

مدينة بولندية أثرية كانت عاصمة بولندا الثانية ، تقع فى أقصى جنوبى بولندا. تتميز بموقعها الثقافى البولندية البارز حيث نشأت فيها أهم التيارات المسرحية التجريبية والتشكيلية المعاصرة.

(٢٥) **برونو ياشينسكى** - Bruno Jasienski (١٩٠١ - ١٩٣٩) :

شاعر بولندى وكاتب دراما. من أهم ممثلى تيار "جماعة المستقبليين " فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين فى أوروبا. قدمت مسرحيته التجريبية "حفل مانيكان" على مسرح الهناجر بالقاهرة فى

يناير عام ١٩٩٦ للمرة الأولى فى الوطن العربى ، وهى من ترجمة د٠ هناء عبد الفتاح وإخراجه٠

(٢٦) **زاكوباني** - Zakopane :

هى منطقة جبلية تقع فى جنوب بولندا٠ من المدن البولندية التى تحوى أهم مسرحى تجريبى هو مسرح " فيتكيفيتش " الذى يديره المخرج النابه أنجى جوك - Andrzej Dziuk وهى مركز أساسى من مراكز الفنون البولندية٠

(٢٧) **أ٠أنطوان** : انظر هامش رقم ٧ ٠

(٢٨) **ق ٠ ستانيسلافسكى** - K. Stanislawski (١٨٦٣ - ١٩٣٨) :

روسى الجنسية٠ ممثل ومخرج ومنظر مسرحى٠ اشترك فى عام ١٨٩٨ مع " فواديمير نيميروفيتش - دانتشينكو " فى إنشاء " مسرح الفن بموسكو - Mchat "٠ إن ستانيسلافسكى مبدع أساليب فن الممثل ، المعتمدة على معاناة الممثل الداخلية للدور الذى يمثله٠ ويطلق على هذا النظام : منهج ونظام ستانيسلافسكى التمثيلى٠ وقد كان أول من قدم مسرحيات تشيكوف وجوركى ، واقترح في تنفينها منهجه الفنى الجديد ؛ فضلا عن إشرافه على عمله التربوى والقيام بالتدريس٠ إن أعماله كمخرج قد أثرت تأثيرا كبيرا فى التطوير المستمر للفن المسرحى فى روسيا وخارجها ، وانتشرت نظرياته لتشكل منهجاً جديداً فى فنون الأداء والتمثيل داخل المسارح فى إنحاء شتى من العالم٠

(٢٩) **ى ٠ جروتوفسكى** : انظر هامش رقم ١٥ ٠

(٣٠) **فسيفوود مايورهولد** - Wsiewolod Meyerhold (١٨٧٤ - ١٩٤٠) :

روسى الجنسية ، مخرج ، ممثل٠ كان ممثلا (بمسرح الفن) فى موسكو فى الفترة (١٧٩٨ - ١٩٠٢) ٠ أخرج فى مسارح بترسبورج ، حيث قدم مسرحيات الواقعيين والرمزيين (إيسن وهاوبتمان وميتيرلانك) فى الفترة (١٩٢٠ - ١٩٣٠)٠ أدار مسرحه الذى أسسه بنفسه وقدم فيه : " المفتش العام " لجوجول ، و " الحمام " ، و " البقة " لماياكوفسكى٠ يعد مايورهولد أحد المؤسسين للتيار الثورى فى المسرح الروسى ، وكان يبحث فيه دوما عن تيارات واتجاهات تغذى جماليات هذا المسرح ، ولغته٠ ومن بينها " المسرح اللماح " المعتمد على الكلمة والرمز ، ومسرح العروض المسرحية الضخمة ، والمسرح البنيوى٠

(٣١) **موريس ميتيرلانك** - Moris Meterlink (١٨٦٢ - ١٩٤٩) :

كاتب بلجيكى٠ كان يكتب باللغة الفرنسية ، وعضوا فى الأكاديمية الفرنسية٠ يعد الممثل الرئيسى للتيار الرمزى فى المسرح ، تزخر

أعماله الدراميه بسمات التشاؤم والقلق. يعبر في مسرحه عن الإنسان الضعيف وألمه في مواجهة القدر والموت. ومن أهم أعماله " العميان " (١٨٨١) و " ويلياس وميليسندا " (١٨٩٣) و "مونافاتا ". وقد أثر تأثيرا كبيرا فى الدراما الأوروبية. حصل على جائزة نوبل عام ١٩١١ .

(٣٢) **مخات** - Mchat :

اختصار لأسم " المسرح الأكاديمى الفنى لجمهوريات الاتحاد السوفيتى " قبل سقوط هذه الدولة بسقوط النظام الشيوعى ، "مسرح مكسيم جوركى سابقا " ثم " مسرح الفن ". وقد أسسه المصلح المسرحى الكبير ق. ستانيسلافسكى.

(٣٣) **تادووش كانتور** - Tadeusz Kantor (١٩١٥ - ١٩٩٠) :

بولندى الجنسية. رسام - سينوغراف - مخرج مسرحى - مؤسس الفرقة التجريبية "كريكوت - ٢ " فى عام ١٩٥٦ . ويعد هذا المسرح أهم مراكز الفكر المسرحى الطليعى والتجريبى فى بولندا والعالم.

- انظر كتاب "مسرح الموت عند كانتور - تيار ما بعد التجريبى " تأليف : يان كووسوفيتش ترجمه عن البولندية إلى العربية : د. هناء عبد الفتاح. من إصدارات المهرجان الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٤ .

(٢٤) **ليون شيللر** - Leon Schiller(١٨٨٧ - ١٩٥٤) :

مخرج بولندى. تعاون بشكل رئيسى مع المسارح البولندية فى " وارسو " و " وودج - Lodz " و "لفوف - Lwow ". وفى نشاطاته التجريبية الإبداعية - كمخرج شامل - ونلخص أعماله فى ثلاث اتجاهات :

(١) المسرح الشعرى الشامل فى تناوله الفنى عندما أخرج مسرحيته (الأجداد) لميتسكيفيتش.

(٢) والمسرح الموسيقى عندما أخرج مسرحية "باستوراوكا " وهى المسرحية التى استفاد فيها من التراث الشعبى البولندى المسيحى.

(٣) كان معلما تربويا وأستاذا فى المعهد الحكومى الفنون المسرحية فى بدايات القرن العشرين بمدن وودج ، ووارسو. كما كان مؤسسا ومحررا فى المجلة المسرحية العلمية " ذاكرة المسرح "، وكان يكتب أيضا المقالات والدراسات. من أهم كتبه " المسرح الشامل " و " بدايات مسرح جديد ".

(٣٥) أ· **بيسكاتور** : انظر هامش رقم ١٦ ·

(٣٦) **يوزيف شاينا** - Jozef Szajna (ولد فى عام ١٩٢٢) :

بولندى جنسية· فنان تشكيلى ، سينوغراف ، مخرج مسرحى· كان مديرا للمسرح التجريبى " ستديو "· سُجِنَ شاينا فى معسكرات الاعتقال النازية فى أثناء الحرب العالمية الثانية· اشترك مع جروتوفسكى فى إخراج العرض المسرحى الهام " أكروبوليس "· وفى عام ١٩٧٣ أصبح مديرا لمسرحه التجريبى " ستديو - Studio "· يتعامل شاينا مع العرض المسرحى باعتباره رؤية بلاستيكية " تشكيلية " خالصة كانت السمة الغالبة على أعماله فى بداياتها مجرد تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر معلقة ، مما يمنح المسرح خلفية منسجمة ذات أبعاد ثلاثة· من أهم أعماله " ربليكا " و" دانتون " و" سيرفانتيس " و" فاوست " · توقف عن إدارته لمسرح ستديو التجريبى ، ليصبح مخرجا مسرحيا متفرغا يخرج أعماله المسرحيه فى بولندا وخارجها ومن بينها مصر ، حيث أخرج مسرحية " بقايا ذاكرة " لمركز الهناجر للفنون بالتعاون مع المخرج المصرى هناء عبد الفتاح·

(٣٧) **بيتر بروك** : انظر هامش رقم (١٣) من هوامش الفصل الأول·

(٣٨) **بيتر بروك** : انظر كتابه " المساحة الفارغة "·

(٣٩) **ستانيسواف إجناتسى فيتكيفيتش** - Stanislaw Ignacy Witkiewicz (١٨٨٥ - ١٩٣٩) :

كاتب دراما طليعى ومنظر مسرحى وفيلسوف طليعى· صاحب التيار الذى أطلق عليه " بالشكليين " داخل بولندا· تتصف دراماته بالسمة الجروتوسكية / الفانتازية· من أهم أعماله " الأم " و " المجنون والراهبة " و " فى قصر صغير " وغيرها من الأعمال المسرحية الطليعية·

(٤٠) **إرفين أكسير** - Erwin Axer (ولد فى عام ١٩١٧) :

بولندى· مخرج مسرحى· كان مديرا للمسرح الحديث - Teatr Wspolczesny بمدينة وارسو· ويعد هذا المسرح من أهم المسارح البولندية فى وارسو التى تقدم الدرامات البولندية والعالمية المعاصرة· كما كان أكسير أستاذا أكاديميا· مارس نشاطاته المسرحية فى الجبهة الرافضة المتمردة ضد الاحتلال النازى لبولندا وكان يطلق عليها " مسرح تحت الأرض "· يأسره الألمان ، وينقل إلى إحدى معسكرات الاعتقال· يعود إلى بولندا عام ١٩٤٥ ويرتبط (بالمسرح التجريبى الصغير - Teatr Kameralny) بمدينة وودج البولندية· يصف النقاد أكسير بأنه متخصص فى تفسيراته ورؤاه الجديدة للريبرتوار المسرحى / الواقعى النفسى المعاصر· من أهم

أعماله : " اللعبة الزجاجية " لتنسى ويليامز ، و" المومس الفاضلة " لسارتر ، و "كورديان" لسووفاتسكى ، و " الذباب " لسارتر ، و" مستقبل أرتور أوى " لبريخت.

(٤١) **ستانيسواف فيسبيانسكى** - Stanislaw Wyspianski (١٨٦٩ - ١٩٠٧) :

كاتب دراما ، شاعر ، رسام ، جرافيك ، مصلح مسرحى. مصور الزهور ، ووجوه الأطفال ، والمناظر الطبيعية ؛ كما رسم لوحات جرافيك تصويرية للكتب. صمم كسينوغراف عروضهُ المسرحية ، قام بتصميم الأثاث وديكورات العروض المسرحية المتسمة بطابعها الشعبى وموضوعاتها القومية. ومن أهم أعماله الدرامية التى ألفها : " العرس أو حفلة زواج - Wesele " ، و " التحرير - Wyzwolenie ". ودارتْ معظم دراماته المسرحية حول موضوعات الثورات القومية ، كما نشاهد فى " فتاة وارسو - Warszawianka " ، و " ليلة نوفمبر - Noc Listopadowa ".

(٤٢) **ليون شيللر** : انظر هامش رقم ٣٤ .

(٤٣) **أ. جوردون كريج** : انظر كتابه "حول فن المسرح" لمعرفة نظريته حول مايراه عن وظيفة المسرح المعاصر ، الباب الأول.

* * *

هوامش الفصل الثانى

(١) **اللايكونيك** - Lajkonik :
احتفالات تقدم كل عام بمدينة كراكوف - Krakow الواقعة فى الجنوب البولندى ، إحياء لذكرى درأ العدوان التترى على بولندا وغزوها فى القرن الثالث عشرالميلادى. والبطل الرئيسى فى هذه الاحتفالات الشعبية هو ممثل يمثل دور " فارس " ممتطيا فرساً صغيراً فى زىّ تترى يخترق شوارع المدينة.

(٢) **شوبكا** - Szopka:
وهو " ماكيت " يعد نموذجا مصغرا للإسطبل الذى ولدت فيه مريم العذراء ابنها السيد المسيح فى فلسطين ، تتواجد بداخله الشخصيات المقدسة على شكل تماثيل شعبية ؛ أبدعتها قرائح الفنانين الشعبيين. وتقام مسابقات كل عام تنفق فيها مكافآت تشجيعية سخية تفوز فيها أفضل هذه " الماكيتات " المصغرة التى يطلق عليها " شوبكا " ، وذلك للحفاظ على تقاليد هذا الفن الشعبى. فتوضع " الشوبكات " فى الميدان الرئيسى لمدينة كراكوف أمام لجنة المسابقة المكونة من جماهير المدينة وعلى رأسها محافظها. وتعرض خصيصاً مسرحيات دينية مصاحبة لهذه الاحتفالات تتناسب مع المناسبة ، لعل من أهمها على الإطلاق : باستوراوكا - Pastoralka .

(٣) **فويتشيخ بوجوسوافسكى** - Wojciech Boguslawski (١٧٥٧ - ١٨٢٩) :
بولندى الجنسية. كان ممثلا وكاتب دراما ومعلما. يطلق عليه المؤرخون الأوروبيون " أب المسرح البولندى ". كان مديرا للمسرح القومى فى وارسو وقد أنشأه فى الفترة ما بين (١٧٨٨ - ١٩١٤) مع فترات انقطاع. عمل كذلك مديراً لمسارح بولندية أخرى. إنه مؤلف ومترجم لعدد من الأعمال المسرحية. ومن أهم أعماله المؤلفة " الكراكوفيون والجبليون ". ومن أهم كتبه المؤلفة " تاريخ المسرح البولندى القومى - Dzieje teatru narodowego ".

(٤) آدم ميتسكيفيتش - Adam Mickiewicz (١٧٩٨ - ١٨٥٥) :

أعظم شاعر بولندى فى تاريخ الشعر البولندى الرومانتيكى. كان يواصل فى بدايات إبداعاته الشعرية وكتاباته حركة " التنوير الكلاسيكى " فى بولندا ، ليصبح فيما يعد أهم مبدع من المبدعين الرومانتيكيين ، بداية من قصيدته الهامة " قصيدة إلى الصبا والشباب " وقصيدة " الشعور والعقيدة " التى تعبر - بشكل واضح - عن عدم قدرة الطبيعة الإنسانية تفهم روح " الشعر الرومانتيكى " . كان اتجاه العودة إلى مصادر القدرات الخيالية الإبداعية والعقائد عند ميتسكيفيتش هو المنبع الرئيسى لكتاباته تحقيقاً لبرنامجه الشعرى. وفى الوقت ذاته مصدراً لشعوره بالتوازن الأخلاقى لذاته ، ومعنى وجوده كشاعر وكاتب مسرحى - خاصة فى نوعين من الشعر : أناشيده الشعرية (Ballady) وقصائده حول الحب. نستشف فى أعماله المسرحية نموذجاً للعصيان الرومانتيكى للفرد وتمرده فى مواجهة العالم بقوالبه ولوائحه الاجتماعية ، وشعوراً بالسعادة الذاتية الأبدية كما فى مسرحيته " الأجداد " .

(٥) الأجداد - Dziady :

مسرحية بولندية شعرية ؛ ألفها الكاتب البولندى ميتسكيفيتش. وهى تعبر تعبيراً واضحاً عن تمرد الفرد ضد العالم وما يدور فيه. يتكون العمل المسرحى من أربعة أجزاء : اثنان منها يرتكزان حول طقوس الموتى ، والاحتفال بها مع احتوائها المضمون الفكرى السابق. أما الجزءان الثالث والرابع فيطرحان القضايا الإنسانية التاريخية والميتافيزيقية التى تمثل خلفيتها " بانوراما " للأقدار المأسوية للجيل الرومانتيكى. كما أن المسرحية تشير بإصبع الاتهام الصارخ نحو طبقة المثقفين البولنديين فى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر بأكمله باعتبارها بمثابة طبقة خادمة لا موقف لها.

(٦) زيجمونت كراشينسكى - Zygmunt Krasinski (١٨١٢ - ١٨٥٩) :

شاعر مسرحى بولندى. من أهم ممثلى التيار الرومانتيكى للمسرح البولندى فى القرن التاسع عشر. فى إبداعاته غالبا ما يربط فكره صراع الفرد مع العالم ، برؤية تنتصر للجياع والفقراء ، وتقف بالمرصاد ضد عالم الأرستقراطيين المتخبط ، ورجال المصارف وأصحاب المصانع. يتعامل فى مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخلفاته وقيمه المتهالكة. نشعر فى أعماله برؤية " أبوكاليبسية " مستحيلة ، تمزج ظاهرة الثورة بمأساة أبطالها وذواتهم ، حيث تتشكل من لا وعيهم فكرة الثورة وتمتزج بذواتهم. ومن أهم أعماله : " السيد كراتسى " ، و " الكوميديا اللاإلهية ".

(٧) ستانيسواف فيسبيانسكى : انظر هامش رقم (٤١) من الفصل الأول.

(٨) **أ٠ج٠كريج** : انظر هامش زقم (٨) من الفصل الأول٠

(٩) **ليون شيللر** : انظر هامش رقم (٣٤) من الفصل الأول٠

(١٠) **تادووش كانتور** : انظر هامش رقم (٣٣) من الفصل الأول٠

(١١) **يوزيف شاينا** : انظر هامش رقم (٣٦) من الفصل الأول٠

(١٢) **ييجى جروتوفسكى** : انظر هامش رقم (١٥) من الفصل الأول٠

* * *

هوامش الفصل الثالث

(١) **أ٠ج٠ كريج** : انظر هامش رقم (٨) من هوامش الفصل الأول٠

(٢) **ق٠ ستانيسوافسكى** : انظر هامش رقم (٢٨) من هوامش الفصل الأول٠

(٣) **ى٠جروتوفسكى** : انظر هامش رقم (١٥) من هوامش الفصل الأول٠

(٤) **ف٠ مايرهولد** : انظر هامش رقم (٣٠) من هوامش الفصل الأول٠

(٥) **ف٠ نيميروفيتش - دانتشينكو** - Wlodzimierz Niemirowicz-Danczenko (١٨٥٨ - ١٩٤٣) :

مخرج روسى ، مدير مسرح ، ناقد مسرحى ، مؤلف دراما٠ أسس فى عام ١٨٩٨ مع المصلح المسرحى الكبير ستانيسلافسكى (مسرح الفن) بموسكو٠ وفى عام ١٩١٩ أسس (ستديو الموسيقى) ؛ وكتب عددا من الدراسات المسرحية والأدبية٠ أهمها كتابه : " عن المسرح "٠

(٦) **ماكس راينهاردت** - Max Reinhardt (١٨٧٣ - ١٩٤٣) :

ألمانى الجنسية٠ واسمه الحقيقى ماكس جودمان - ممثل ، ومخرج ، قدم أولى أعماله كمخرج فى ملاهى وكباريهات برلين٠ ومنذ عام ١٩٠١ وهو يقدم عروضا من إخراجه لفرقة - " Scan und Rauch " التى أدارها بنفسه فيما بعد٠ اشتهر راينهاردت بتناوله الجديد لمسرح شكسبير وتفسيره الحديث له ، وكذلك للمسرحيات الكلاسيكية من بينها " الملك أوديب " لسوفوكليس (١٩٠٩)٠ هاجر إلى أمريكا منذ عام ١٩٣٨ وبقى فيها حتى موته٠

(٧) **إيفو جال** - Iwo Gall (١٨٩٠ - ١٩٥٩) :

فنان بولندى ، سينوغراف ، مخرج ، مدير لمسارح بولندية متعددة ، معلم تربوى٠ أدار ورشا تجريبية فى فنون التمثيل فى سنوات (١٩٤١ - ١٩٤٩)٠ أسس مسرح " الساحل " بميناء " جدينيا - Gdynia " البولندى٠

(٨) **ريدوتا** - Reduta :

مؤسسة مسرحية مارست أنشطتها في السنوات (١٩١٩ - ١٩٣٩) في بولندا. أسسها المصلح البولندى "يوليوش أوستيرفا - Juliusz Osterwa ". احتوت هذه المؤسسة معهدا للتمثيل وفريقا مسرحيا. منذ عام ١٩٢٤ يتغير اسم المؤسسه، ويصبح "مسرح المعمل" الذى تقام فيه تدريبات وعروض تجريبية مسرحية.

(٩) **يوزيف شاينا** : انظر هامش رقم (٣٦) من هوامش الفصل الأول.

(١٠) **تادووش كانتور** : انظر هامش رقم (٣٣) من هوامش الفصل الأول.

(١١) آ. **ميتسكيفيتش** : انظر هامش رقم (٤) من هوامش الفصل الثانى.

(١٢) ى. **سووفاتسكى** - Juliusz Slowacki (١٨٠٩ - ١٨٤٩) :

شاعر بولندى. مبدع الدراما الرومانتيكية البولندية "كورديان" و"فانتازى" و"بلادينا" و "الابن الفضى لسالومى" وغيرها. يعد سووفاتسكى مجددا فى مجال الوسائط والأدوات الفنية المسرحية الجديدة فى اللغة الدرامية. وتتسم مسرحياته الشعرية بطابعها القومى. حيث يناشد فيها التقدم الاجتماعى، ويعلن عن روح التمرد والعصيان ضد الأنظمة الاجتماعية والسياسية ذات الميول الشمولية، كما نرى بوضوح فى مسرحياته "الملك / الروح" و"صامويل زبوروفسكى".

* * *

هوامش الفصل الرابع والأخير

(١) **بول فورت** - Paul Fort (١٨٧٢ - ١٩٦٠) :

كاتب فرنسى ، يرتبط اسمه ارتباطا وثيقاً بكتابات الرمزيين. من أهم أعماله من جزأين تحت عنوان : Palladis Francaises .

(٢) **ق. ستانيسلافسكى** : انظر هامش رقم (٢٨) من هوامش الفص الأول.

(٣) **أ. ج. كريج** : انظر هامش رقم (٨) من هوامش الفصل الأول.

(٤) **أ. أبيا** : انظر هامش رقم (٢٠) من هوامش الفصل الأول.

(٥) **س. فيسبيانسكى** : انظر هامش رقم (٤١) من هوامش الفصل الأول.

(٦) **بارتيتورا** - Partytura :

يشتق هذا المصطلح من الكلمة الإيطالية : Partitura . ووفقا للمفهوم المسرحى يعنى : نسخه العرض المسرحى المليئة بملاحظات المخرج ، أو المشرف على العمل الفنى (كما كان فى العصور الوسطى) والمتصل إتصالا وثيقا بالعرض المسرحى المقدم فوق الخشبة.

(٧) **تادووش كانتور** : انظر هامش رقم (٣٣) من هوامش الفصل الأول.

(٨) **أنجى فايدا** - Andrzej Wajda (ولد فى عام ١٩٣٦) :

بولندى الجنسية. مخرج سينمائى ومسرحى. من أهم أفلامه " الأجيال " و" العُرس - حفلة زواج " و" لا شئ للبيع " و" الآنسة من فيلك " و" الأرض الموعودة " و" ماكبث " و" الإنسان من حديد " و" الإنسان من مرمر " وغيرها من الأفلام البولندية والأوروبية. أما أعماله المسرحية فإنه يحاول أن يقلل من دور الإخراج المسرحى المتدخل فى العمل المسرحى ، وكذلك التقليل من دور الإضاءة والديكور ومفردات العرض المسرحية الدخيلة على الفن المسرحى من فنون اخرى لصالح فنون الأداء التمثيلى. ويبرز هذا الاتجاه بشكل واضح فى مسرحية " عندما ينام العقل " للكاتب الاسبانى : Buero Vallejo . الذى قدم بمسرح " نا فولى - Na Woli " فى وارسو عام ١٩٧٦ . ويهتم فايدا فى مرحلته الأخيرة بالتعبير التمثيلي الخالص ، وكذلك بالمساحة (الفراغ) المسرحية والزمن المسرحى فى علاقته

الحيوية الديناميكية بخشبة المسرح وعلاقتها بالجمهور - ونشاهد ذلك بوضوح فى مسرحيته " الأبله " لدوستويفسكى ، و" ناستازيا فيليبوفنا " لنفس المؤلف الروسى المذكور ، بمسرح " المسرح القديم - Teatr Stary " عام ١٩٧٧ ٠ ويخرج فايدا فى عدد من المسارح التجريبية فى أمريكا وبلدان أوروبا٠ ومايزال يبدع أفلاما ومسرحيات تتسم بطابعها الطليعى الجديد٠

(٩) **الأجداد** - Dziady : انظر هامش رقم (٥) من هوامش الفصل الثانى٠

(١٠) **ل٠ شيللر** : انظر هامش رقم (٣٤) من هوامش الفصل الأول٠

(١١) **سكريب** - Augustin Eugne Scribe (١٧٩١ - ١٨٧١) :

كاتب دراما فرنسى - عضو الأكاديمية الفرنسية٠ مبدع الكوميديا الاجتماعية والفودفيل ، ألف عدداً من الأعمال المسرحية : " أدريانا - Adrianna " وكذلك مسرحية " Decouvreur ". اشتهر فى التاريخ كمؤلف يكتب درامات تتسم بالصنعة المحبوكة ، والمواقف المرسومه والنهايات الجيده ، التى تدغدغ المتفرج حسيا ولاتدعه يفكر٠

(١٢) **أليكسى أوستروفسكى** - Aleksy Ostrowski (١٨٢٣ - ١٨٨٦) :

كاتب دراما روسى٠ تخصص فى الدراما الواقعية التى تظهر لوحة ساخرة / ساتيرية للعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية فى روسيا القرن التاسع عشر٠ ويكتب فى مسرحياته تحديدا عن وسط تجار موسكو٠ من أهم أعماله المسرحية : " العاصفة " ، و" وظيفة مُجْزية " ، و" ذكريات أفاق " ٠

(١٣) **ف٠ مايورهولد** : انظر هامش رقم (٣٠) من هوامش الفصل الأول٠

(١٤) **شيمون سيركوس** - Szymon Syrkus (١٨٩٣ - ١٩٦٤) :

بولندى٠ فنان معمارى٠ كان أستاذ مادة المعمار بكلية الهندسة بوارسو٠ مؤسس كثير من الأحياء السكنية والرؤية المعمارية للمدينة٠ أستفيد من خبرته فى المسرح ، عندما اهتم المصلحون المسرحيون البولنديون بفكرة الإضاءات المسرحية الجديدة ومعمارها ذى الوظيفة الدرامية والمسرحية التجريبية ، وكيفية خلق رابطة ما بين تشكيل الفضاء المسرحى ومعماره السينوغرافى ٠

(١٥) **أنجى بروناشكو** - Andrzej Pronaszko (١٨٨٥ - ١٩٥٨) :

فنان بولندى : رسام ، نحات ، جرافيك ، سينوغراف ، واحد من أبرز الفنانين التشكيليين البولنديين ومبدعيه٠ **ومن أهم الفنانين المسرحيين السينوغراف الذين شاركوا فى خلق التجريب المسرحى البولندى بالنصف الأول من القرن العشرين** ، تعاون مع رجل المسرح والمخرج (المؤلف) ليون شيللر فى أعماله المسرحية ،

وتوج هذا فى أهم عمل مسرحى تجريبى بولندى لهما فى الثلاثينيات من هذا القرن وهو " الأجداد.

(١٦) آ. **ميتسكيفيتش** : انظر هامش رقم (٤) من هوامش الفصل الثانى.

(١٧) ى. **سووفاتسكى** : انظر هامش رقم (١٢) من هوامش الفصل الثالث.

(١٨) ب. **بروك** : انظر هامش رقم (١٣) من هوامش الفصل الأول.

(١٩) س. إ. **فيتكيفيتش** : انظر هامش رقم (٣٩) من هوامش الفصل الأول.

* * *

الكتـــاب : المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق

المؤلفـــة : باربارا لاسوتسكا - بشونياك.

المترجم : من مُنَظِّرى المسرح المصرى وأهم مخرجيه التجريبيين منذ الستينات حتى الآن. ولد فى ١٣ ديسمبر عام ١٩٤٤ فى القاهرة. أستاذ التمثيل والإخراج والنقد بأكاديمية الفنون. نشرت أول دراسة له فى مجلة «المسرح» عن تجربته المسرحية الرائدة: «فرقة فلاحى قرية دنشواى المسرحية» فى السبعينات. صدرت له مؤلفات وترجمات لعيون الدراما والمسرح البولنديين. من أهمها: «دروس فى مسرح جروتوفسكى» عام ١٩٩٣. «جماليات فن الإخراج» ١٩٩٣. «ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر» ١٩٩٤ - المجلس الأعلى للثقافة، «شيمبورسكا - شاعرة نوبل» عام ١٩٩٦، - المجلس الأعلى للثقافة. «مسرح جروتوفسكى الفقير» عام ١٩٩٧. «ثلاث مسرحيات بولندية تجريبية» عام ١٩٩٩. حاصل على جائزة المؤسسة الدولية للمسرح (ITI) عام ١٩٩٤.

حاصل على جائزة أحسن مخرج مسرحى عن عام ١٩٩٨، حاصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الإخراج المسرحى عن عام ١٩٩٩.

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ - الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ - لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف	ميجل دى ترباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

١٠٧ - صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
الأدب المقارن
الفجر الكاذب
الشعر الأمريكي المعاصر
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
الشرق يصعد ثانية
الجانب الديني للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
حيث تلتقي الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
التحليل الموسيقى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليوناني الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
مصر القديمة التاريخ الاجتماعي
الخوف من المرايا
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل
عدالة الهنود
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون في الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
مختارات من المسرح الإسباني المعاصر

رقم الإيداع
٩٩/١٥٢٥٤
المركز المصرى العربى ت : ٥٨١٥٦٠٧

Teatri Eksperyment pomiedzy teoria a praktyka

لايهدف هذا الكتاب إلى القيام بتقييم لحركة التجريب المسرحي العالمي، أو تحليل لها، ولايسعى للقيام بتاريخ للمسرح التجريبي المعاصر، الذي تعود بداياته للنصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن. يهدف الكتاب بلاريب إلى تفسير مصطلح «التجريب المسرحي» وتأويله منذ الخطوات الأولى لظهوره في التاريخ.

وتحاول المؤلفة البولندية تخليص المسرح مما شاب حركة التجريب المسرحي في السنوات الأخيرة من زيف وتصنع وتطاول على أصالة المطروح وغير المستند على جذور الفن المسرحي الخالص.

يسعى الكتاب إلى التوكيد على أن التجريب المسرحي يتزامن مع تطورات حركة المسرح العالمي برمتها، وتثبت المؤلفة - بهذا المفهوم - أن التجريب ليس مجرد موضة أو «تقليعة» تتغير لمجرد التغيير، إنما يصاغ منطلقاً من الوعي الضدي بنقض المسلمات، غير معترف بالثوابت والمطلقات.

إنه فعل الاكتشاف في أراضٍ مجهولة بعد، تقوم على محاولات المبدعين المسرحيين لإثراء مفردات التجربة المسرحية، وتسعى إلى تعدد وظائفها.

لذلك تعيد الناقدة البولندية الكبيرة إلى المسرح التجريبي رونقه، وتضعه في أتون تطور مفردات لغة العرض المسرحي، فيصبح هذا التجريب عبر منطوق ما تطرحه صنوا للجديد، وقريناً للحداثة، وقاعدة أصيلة للإبداع الفكري والفني المعاصرين.